

الفن الروائي

المجلس الأعلى للثقافة

تأليف / ديفيد لودج
ترجمة / ماهر البطوطي

288

المشروع القومى للترجمة

الفن الروائى

تأليف : ديڤيد لودج

ترجمة : ماهر البطوطى

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٢٨٨
- الفن الروائى
- ديڤيد لودج
- ماهر البطوطى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

ترجمة كاملة لكتاب :

THE ART OF FICTION

تأليف : David Lodge

صادر عن دار نشر : Viking

1993

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

(المحتويات)

(١)

البداية

بدت " إيمًا وودهاوس " – بوسامتها ومهارتها وثرائها ومعيشتها فى بيت مريح ولطف معشرها – كأنها قد ملكت ناصية بعض أفضل ما فى هذا الوجود من النعم ، ولقد عاشت ما يقرب من واحد وعشرين عامًا فى هذه الدنيا ولم يثر حزنَها أو ضيقها إلا أقل القليل .

كانت صغرى ابنتين لوالد من أكثر الآباء ودًا ورعاية ، وأصبحت – نتيجة زواج أختها – سيدة البيت منذ مرحلة مبكرة جدًا ؛ فقد ماتت أمها منذ زمن طويل لا تذكر معه منها سوى ذكريات غير واضحة عن ملاطفاتها لها ، وشغلت مكانها امرأة رائعة عملت كمربية لها ، وأصبحت بالنسبة لها أقرب ما تكون بالأم فى حبها لابنتها .

قضت مس تايلور ست عشرة سنة مع أسرة السيد وودهاوس ، كانت فيه الصديقة أقرب منها إلى المربية ، تغدق حبها على الابنتين على حد سواء ، ولكن على إيمًا بصفة خاصة ، كان الأمر بينهما أشبه بالود الذى ينشأ فيما بين أختين ، وحتى قبل أن تكف مس تايلور عن العمل فيما كان يفترض أنه منصب المربية ، كان طبعها الهادئ لا يسمح لها أن تفرض أية قيود ، وبعد أن زالت ظلال التسلط منذ مدة طويلة ، عاشتا معًا كصديقتين صدوقتين ، وإيمًا تفعل ما بدا لها ، كانت تقدر رأى مس تايلور حق التقدير ، ولكنها لم تكن تلتزم أساسًا إلا بآرائها هى .

كانت المخاطر الحقيقية التى تكمن فى وضع إيمًا هى القوة التى تضفيها عليها طريقتها الخاصة فى تناول الأمور ، وطبعها الذى يجعلها تبالغ فى تقديرها لنفسها بعض الشىء ، كانت تلك هى المساوئ التى تهدد متعتها بالخطر ، بيد أن الخطر لم يكن ظاهرًا فى الوقت الحاضر ، ولذلك لم ترق تلك المساوئ بالمرة إلى مستوى [illegible] وجاء الأسى ، الأسى اللطيف ولكن دون أى إزعاج يعكر صفوها ، فقد تزوجت مس تايلور .

جين أوستن : إيمًا (١٨١٦)

إنها أشد ما سمعت من القصص حزنًا ، كنا نعرف أسرة " أشيرنام " طوال تسعة مواسم فى بلدة " ناوهايم " وربطت بيننا ألفة شديدة ، أو بالأحرى معرفة فضفاضة وسهلة ولكنها حميمة مثل علاقة القفاز الطرى باليد ، وقد عرفنا أنا وزوجتى الكابتن أشيرنام وزوجته كأحسن ما يمكن للمرء أن يعرف شخصًا آخر ، ومع ذلك – بمعنى آخر – لم نكن نعرف عنهما أى شىء ، وأعتقد أن هذه الحالة لا يمكن أن تحدث إلا مع بنى الإنجليز ، أولئك الذين أكتشف – حتى اليوم – حين أجلس كيما أستخلص ما أعرفه عن هذه المسألة المحزنة أننى لا أعرف شيئًا عنهم على الإطلاق ، لم أكن قد زرت إنجلترا منذ ستة أشهر مضت ، ولم أكن قد سبرت غور القلب الإنجليزى ، لم أكن أليفًا إلا بالضحل من الأمور .

فورد مادوكس فورد : الجندى الحميد (١٩١٥)

متى تبدأ رواية من الروايات ؟ هذا سؤال تصعب الإجابة عليه ، كالسؤال عن الوقت الذى يتحول فيه الجنين البشرى إلى إنسان ، ومن المؤكد أن خلق رواية من الروايات نادراً ما يبدأ حين يخط المؤلف بقلمه أول كلماتها ، أو يدقها على الآلة الكاتبة ؛ ذلك أن معظم الكُتَّاب يضعون مخططًا للعمل المبدئى ، حتى ولو كان هذا المخطط فى أذهانهم فحسب ، والكثير منهم يعدون أساس قصصهم بعناية طوال أسابيع أو أشهر ويضعون رسومًا بيانية للحبكة ، ويؤلفون ملخصًا لحياة شخصياتهم ، يملأون كراسات بالأفكار والإطار العام والمواقف والطرائف التى يستمدون منها مادتهم عند عملية الكتابة ولكل كاتب طريقته الخاصة فى العمل ، فـ « هنرى جيمس » قد وضع ملاحظات لروايته " أسلاب بوينتون " تكاد تقارب الرواية نفسها حجمًا وأهمية ، كما أعتقد أن "موربيل سباك " كانت تعكف على التفكير فى مفهوم أى رواية جديدة لها ولا تشرع فى الكتابة على الورق حتى تكون قد استخلصت عنوانًا وجملة افتتاحية ترضى عنهما .

بيد أن الرواية – بالنسبة للقارئ – تبدأ دائمًا بعبارتها الافتتاحية (التى يمكن بالطبع ألا تكون أول عبارة قد خطها المؤلف أصلا) ، ثم العبارة التالية ، فالعبارة التى تليها ... وهكذا ، وثمة سؤال آخر يصعب الإجابة عليه وهو : متى تنتهى بداية رواية ما ، هل تنتهى بنهاية أول فقرة ، أو أول عدة صفحات ، أو الفصل الأول ؟ ومهما كان التعريف الذى يضعه المرء لبداية رواية ما ، فإنها تمثل عتبةً تفصل العالم الواقعى الذى نعيش فيه عن العالم الذى يصوره الروائى ، وعلى ذلك فإنها ينبغى – كما يجدر القول – أن " تجذب القارئ إلى داخلها " .

وليس هذا بالعمل الهين ، فنحن لا نعرف بعدُ نبرة صوت المؤلف ، ولا المدى الذى يصل إليه محصوله اللغوى ، ولا عاداته فى تكوين الجمل ، ونحن فى البداية نقرأ أى كتاب ببطء وتردد ؛ فثمة معلومات كثيرة يجب أن نستوعبها ونتذكرها ، مثل أسماء الشخصيات ، وعلاقات بعضهم ببعض ، وتفاصيل الزمان والمكان فى السياق ، إذ لايمكن تتبع القصة دون استيعاب كل هذه الأشياء ، هل سيستحق الكتاب كل هذا العناء ؟ ومعظم القرَّاء سوف يعطون المؤلف مهلة عدة صفحات على الأقل قبل أن يقرروا الخروج من عتبة الكتاب ، ومع ذلك ، فى المثالين اللذين قدمناهما سابقًا ، لا يكاد يوجد مجال للتردد فى المضى قدما فى القراءة ؛ فنحن قد " جذبتنا " أول عبارة فى كلا النصين .

فافتتاحية جين أوستن مثال كلاسيكي : واضحة ، موزونة ، موضوعية ، ذات مغزى ساخر يتخفى تحت قفاز مخملي ناعم من الأسلوب ، انظر إلى المهارة التي تهيئها أول عبارة لسقوط البطلة ، فحبكة الرواية ستكون عكس حبكة قصة سندريلا الشهيرة : الانتصار فى النهاية للبطلة التى لا تلقى التقدير المناسب ، تلك الحبكة التى جذبت خيال « جين أوستن » سابقًا من روايتها " الكبرياء والهوى " حتى " متنزه مانسفيلد " ؛ ذلك أن " إيمًا " هى الأميرة التى لابد من إذلالها قبل أن تعثر فى النهاية على السعادة الحقة ، فالمؤلفة تستخدم كلمات " وسيمة " (بدلا من الصفة التقليدية جميلة أو حسنة - وربما كان فى ذلك إيحاء بالقوة الذكرية فى هذه الصفة الجامعة للجنسين) ، و" ماهرة " (وهو اصطلاح غامض لوصف الذكاء ، وأحيانا ما يطلق على نحو يقلل من القيمة ، مثل " ماهرة أكثر من اللازم ") و " ثرية " بكل ما فى هذه الصفة من ارتباطات بالكتاب المقدس وبالأمثال المتعلقة بالمخاطر الأخلاقية للثروة : فهذه الصفات الثلاثة ، التى اجتمعت معًا على نحو رقيق (حاول أن تعيد ترتيبها لترى موقع التركيز والجرس الصوتى) تلخص زيف سعادة إيمًا البادية ، فبعد أن عاشت « ما يقرب من واحد وعشرين عامًا فى هذه الدنيا ولم يثر حزنُها أو ضيقها إلا أقل القليل » ، كانت تنتظرها صحوة عنيفة ، وكان على إيمًا - وقد ناهزت الحادى والعشرين من عمرها ، وهو السن التقليدى للرشد - أن تتحمل المسئولية عن حياتها ، وكان هذا يعنى - بالنسبة لفتاة تنتمى إلى المجتمع البورجوازى فى أوائل القرن التاسع عشر - أن تقرر ما إذا كانت ستتزوج ، وبمن تتزوج ، وإيمًا حرة على نحو غير عادى بالنسبة لذلك الموضوع ، إذ إنها بالفعل " سيدة " المنزل ، وهو ظرف يرجح أن يولِّد فيها غطرسة ؛ خصوصًا وأنها نشأت على يد مربية قدمت لها حب الأم لكن لم تفرض عليها النظام الذى تفرضه الأم على بناتها .

ويتضح هذا أكثر فى الفقرة الثالثة ؛ بيد أنه من المهم فى الوقت نفسه أننا نبدأ فى سماع صوت إيمًا نفسها فى الخطاب ، وكذلك صوت الراوى الموضوعى الحكيم : " كان الأمر بينهما أشبه بالود الذى ينشأ فيما بين أختين " ؛ " عاشتا معًا كصديقتين صدوقتين " ، ويبدو أننا نسمع فى مثل هاتين العبارتين وصف إيمًا الراضى عن النفس لعلاقتها بمربيتها ، وهى علاقة سمحت لها أن تفعل ما يحلو لها ، والبناء الساخر لنهاية الفقرة ، " كانت تقدر رأى مس تايلور حق التقدير ، ولكنها لم تكن تلتزم أساسًا

إلا بآرائها هى " ، يوازن على نحو متسق بين عبارتين تتناقضان منطقيًا ، وبذلك يبين العيب فى شخصية إيمًا الذى يذكره الراوى صراحة فى الفقرة الرابعة ، وبزواج مس تايلور تبدأ الرواية الأصلية : ذلك أن إيمًا - وقد حُرمت صحبة مس تايلور ومشورتها الناضجة - تتخذ صديقة شابة لها هى هارييت ، وتخلع عليها حمايتها مما يشجعها على الاغترار بنفسها ، وحين تقوم إيمًا بدور الخاطبة لهارييت ينتج عن ذلك عواقب وخيمة .

أما الجملة الافتتاحية الشهيرة لرواية « فورد مادوكس فورد » فهى حيلة واضحة لجذب اهتمام القارئ ، إذ هو يكاد يجذبنا بها من ياقاتنا إلى داخل القصة ، ولكن على الفور يغمر القصة شىء غامض وغير مباشر ، وهما صفتان من الصفات التى تتسم بهما الحداثة ، نوع من القلق إزاء اكتشاف حقيقة مترقبة ، من هو ذلك الشخص الذى يخاطبنا ؟ إنه يتكلم بالإنجليزية وإن كان هو نفسه غير إنجليزى ، لقد عرف الزوجين الإنجليزيين اللذين كانا - فيما يبدو - موضوع " أشد القصص حزنًا " لمدة تسع سنوات على الأقل ، ومع ذلك فهو يذكر أنه لا يعرف أى شىء عن الإنجليز حتى لحظة روايته تلك ، وتوحى كلمة " سمعت " فى الجملة الأولى أنه سيروى قصة شخص آخر ، بيد أنه يتلو ذلك على الفور تقريبًا ما يعنى ضمنًا أن الراوى - ربما وزوجته - كانا جزءًا من القصة ، كان الراوى يعرف الزوجين آشبرنهامز معرفة حميمة - ولا يعرفهما على الإطلاق ، ويتم إضفاء بعض المنطق على هذه التناقضات بوصفها من نتاج الشخصية الإنجليزية ، والفرق بين المظهر والواقع فى مجال سلوك أبناء الطبقة المتوسطة الإنجليزية ؛ ولهذا فإن هذه البداية تعطى ملامح موضوع مشابه لرواية " إيمًا " ، رغم أنها تخلف ملامح توجس تراجيدية وليست كوميدية ، وتتكرر صفة الحزن قرب نهاية الفقرة ، كما أن هناك كلمة رئيسية أخرى هى القلب (واثنان من الشخصيات يعانيان من مرض مفترض فى القلب ، وكل الشخصيات تعانى من اضطراب حياتها العاطفية) تسقط بكل ثقلها فى الجملة قبل الأخيرة .

ولقد استخدمتُ استعارة القفاز كى أصف أسلوب « جين أوستن » ، وهو أسلوب يؤكد ذاته بطرق منها تجنب أى استعارة (والاستعارة هى أساسًا مجاز شعرى ، يقف على طرفى نقيض من العقل والإدراك المباشر) ، وتُذكر استعارة القفاز نفسها بالفعل فى الفقرة الافتتاحية لرواية " الجندى الحميد " ، برغم اختلاف المعنى . فهى هنا تعنى السلوك الاجتماعى المهذب ، والعادات السهلة ، وإن كانت الحكومة ، التى

تصاحب الوفرة وحسن الذوق (يذكر هنا النوع الجيد من القفازات) ، ولكن ثمة إلماح إلى وجود إخفاء خادع أو " تغطية " . وسرعان ما تُفسر بعض الألغاز التى أثيرت فى الفقرة الأولى - عن طريق أمور منها ، على سبيل المثال ، أن الراوى أمريكى يعيش فى أوروبا ، بيد أن موثوقية شهادته ، والنفاق المزمن الذى تتصف به بقية الشخصيات سيكونان من المواضيع الحاسمة في هذه القصة ، القصة الأشد حزنًا .

وهناك ، بالطبع ، طرق أخرى عديدة لبدء رواية ما ؛ وستتاح الفرصة أمام القراء الذين يتصفحون هذا الكتاب ، للتعرف على بعضها ، لأننى قد قمت فى كثير من الأحوال باختيار الفقرة الافتتاحية فى الروايات والقصص لتصوير جوانب أخرى فى الفن الروائى (فهذا يعفينى من مشقة تلخيص الحبكة) ، بيد أنه قد يكون من المناسب تبيان مدى الإمكانيات فى ذلك المجال ، فالرواية يمكن أن تبدأ بوصف مسهب للخلفية الطبيعية أو الحَضَرية التى ستكون للرواية ، وهو ما يسميه نقاد الأفلام بعملية الإخراج : ومثال ذلك ، الوصف القاتم لمنطقة " إجدون هيث " فى بداية رواية " عودة ابن البلدة " لتوماس هاردى ، أو وصف إ . م . فورستر لـ " تشاندرابور " ، فى نثر جميل يليق بدليل سياحى ، فى بدية روايته " طريق إلى الهند " . وقد تبدأ رواية فى وسط محادثة ، مثل رواية إيفلين هوو " حفنة من تراب " ، أو الأعمال المميزة لأيفى كومتون - بيرنيت ، وهى قد تبدأ بتقديم الراوى لنفسه على نحو آسر : " ادعنى إسماعيل ! " (موبى ديك لهرمان ملفيل) ، أو بإيماءة عنيفة للتقليد الأدبى للسيرة الذاتية : " ... قد يكون أول شىء تريد معرفته هو أين ولدتُ وكيف كانت طفولتى الشقية وماذا كان يعمل والداى قبل أن ينجبانى ، وكل ذلك الكلام الفارغ من النوع الوارد فى قصة « دافيد كوبرفيلد » ، ولكننى لا أشعر بأى ميل إلى الحديث من ذلك (الحارس فى الحقول لـ ج . د . سالينجر) . وقد يبدأ الروائى بخطوة فلسفية - " الماضى هو بلد أجنبى : إنهم يقومون بأشياء مختلفة هناك " (الواسطة لـ ل . ب . هارتلى) ، أو تصوير الشخصية فى مأزق حرج منذ أول عبارة : " عرف هيل أنهم يعتزمون قتله قبل أن يصل إلى برايتون بثلاث ساعات " (حلوى برايتون لجراهام جرين) ، وتبدأ كثير من الروايات بـ " قصة إطارية " تشرح كيف تم العثور على القصة الرئيسية ، أو أن تُحكى القصة لجمهور متخيل ، ففى رواية كونراد " قلب الظلمات " ، يقوم راوٍ مجهول بوصف مارلو وهو يقص تجاربه فى الكونغو لحلقة من الأصدقاء

الجالسين على سطح مركب شراعى فى خليج نهر التيمز (ويبدأ مارلو قائلا " وهذا أيضاً هو أحد الأماكن المظلمة على الأرض ") ، ورواية هنرى جيمس " دورة اللولب " تتألف من مذكرات امرأة متوفاة ، يجرى قراءتها بصوت عالٍ أمام عدد من الضيوف فى حفل فى منزل ريفى ، كانوا يتسلون بالاستماع إلى قصص الأشباح ، وحصلوا فيما يبدو على أكثر مما كانوا يتوقعون ، ويبدأ كنجزلى إيميس رواية الأشباح " الرجل الأخضر " بمزيج بارع من " دليل الطعام اللذيذ " : " ماإن يقهر المرء دهشته لعثوره على خان أصيل على مبعدة ٤٠ ميلا من لندن - و ٨ أميال من الطريق السريع - حتى تزداد دهشته لنوعية الطعام فيه ، الذى يتصف أيضاً بإنجليزيته الصميمة ... " . وتبدأ رواية إتالو كالفينو " لو أن مسافراً فى ليلة شتاء " هكذا : " إنك على وشك أن تبدأ قراءة رواية إيتاو كالفينو الجديدة لو أن مسافراً فى ليلة شتاء ، " . وتبدأ رواية جيمس جويس " مأتم فينيجان " فى وسط الجملة : " نهر يجرى ، عبر حواء وآدم ، من انحراف الشاطئ إلى منحنى الخليج ، يحملنا بطريق دائرى مناسب إلى قلعة كاسل وما حولها مرة ثانية " ، أما أول الجملة ، فهى تختتم الكتاب : " طريق وحيد محبوب على طول " - فيعيدنا بذلك إلى البداية مرة أخرى ، مثل إعادة دوران المياه فى البيئة من النهر إلى البحر إلى السحاب إلى الأمطار إلى البحر ، ومثل الإنتاج الذى لا نهاية له من المعانى الذى توفره قراءة الروايات .

(٢)

المؤلف المتطفل

بقطرة واحدة من الحبر يستخدمها كمرآة ، كان الساحر فى مصر القديمة يتعهد بأن يكشف لأى زائر تقوده إليه المصادفة رؤى الماضى البعيد ، وهذا هو ما أتعهد القيام به لك أنت أيها القارئ ، فبنقطة الحبر هذه التى فى طرف ريشتى سوف أعرض أمامك ورشة " جوناثان بيرج " الفسيحة ، وهو نجار وبناء فى قرية " هيسلوب " ، كما كانت عليه فى يوم ١٨ يونيو عام ١٧٩٩ من ميلاد سيدنا المسيح .

جورج إليوت : آدم بيد (١٨٥٩)

بالنسبة لمارجريت ، وأرجو ألا يتحامل القارئ عليها لذلك ، كانت محطة تشيرنج كروس تمثل دائمًا فكرة اللانهاية ، فموقعها ذاته - فى انزوائها قليلا خلف بهاء " سان بانكراس " المطواع - لم يكن يوحى بأنها تقدم تعليقًا على مادية الحياة ، وكان هذان القوسان العظيمان ، بلا لون أو اكتراث ، ويحتضنان بينهما ساعة ليس فيها أى جمال ، يمثلان مدخلا مناسبًا يقودان إلى مغامرة أبدية يمكن أن تعود نتائجها على المرء بالرخاء ، ولكنها بالتأكيد لن تتبدى فى لغة الرخاء العادية ، فإذا كنت ترى أن هذا سخف فتذكّر أن مارجريت ليست هى التى تحكى لك عنه ، ولأسارعن فأقول لك إن الوقت كان متسعًا أمامهما ليلحقا بالقطار ، وإن مسز مانت قد حجزت مقعدًا مريحًا فى اتجاه السير وإن كان بعيدًا عن القاطرة ؛ وإن مارجريت ، عندما عادت إلى " ويكهام بليس " ، قد فوجئت بالبرقية التاليه :

انتهى كل شىء ، وددت لو لم أكتب قط ، لا تقولى لأحد . هيلين .

ولكن العمة جولى كانت قد ذهبت ، ولا قوة هناك قادرة على إرجاعها ، ولا إيقافها .

إ . م . فورستر ، هواردز إند (١٩١٠)

أبسط طريقة لرواية قصة هى حكايتها بصوت الراوى ، الذى يمكن أن يكون ذلك الصوت المجهول فى القصص الشعبى (كان يا ماكان ، فى سالف العصر والأوان ، أميرة فى غاية الجمال) أو بصوت شاعر الملاحم (مثلا : فرجيل " إننى أتغنى بالسلاح والإنسان ") أو صوت المؤلف الذى يستودع القرّاء السر ، ويصطحبهم فى قصته ويصدر حكمه ومواعظه ، كما هو الحال فى القَصَص الكلاسيكى من « هنرى فيلدنج » إلى « جورج إليوت » .

ففى بداية رواية آدم بيد ، عَمَد جورج إليوت ، بحيلة بلاغية لبقة عن نقطة الحبر التى تمثل مرآة ووسيطًا على حد سواء ، إلى تحويل عملية الكتابة إلى نوع من الحديث ، خطاب مباشر وإن كان حميمًا للقارئ ، تدعونا فيه إلى الدخول " عبر عتبة " الرواية ، وبصورة أدق عبر عتبة ورشة " جوناثان بيرج " . وهى تقارن ضمنًا بين طراز قَصصها ذى الخصوصية الدقيقة والتاريخية المتفحصة ، وبين كشوفات السحر والشعوذة المبهمة ، وليس لشذرة المعلومات عن أساليب السحرة المصريين أى وظيفة أخرى ، بيد أنها لا تخلو من أهمية فى حد ذاتها ، فنحن لا نقرأ القصص على أية حال من أجل الحكاية فحسب ، ولكن كيما نوسع من معرفتنا بالعالم وفهمنا له ، ولذلك فإن أسلوب سرد المؤلف يناسب بالتحديد إدراج هذا النوع من المعرفة الموسوعية والحكمة المأثورة .

بيد أنه مع بدايات القرن العشرين ، أصبح صوت المؤلف المتطفل غير مرغوب فيه ، بسبب انتقاصه من وهم الواقعية وتقليله من الكثافة الانفعالية للتجربة التى يتم تقديمها ، عن طريق تشتيت الانتباه إلى عملية السرد ، وهو أيضا يدَّعى نوعًا من الحجية من التواجد فى كل مكان فى الوقت نفسه ، وهو الأمر الذى لا يستطيع عصرنا الذى ساد فيه الشك والنسبية أن يخلعه على أى شخص ، لذلك فقد نحت القصة الحديثة إلى كبت صوت المؤلف أو إزالته تمامًا ، عن طريق تقديم الحدث من خلال وعى الشخصيات ، أو إسناد مهمة السرد ذاتها إليهم ، وحين يجرى استخدام صوت المؤلف المتطفل فى القصة الحديثة ، يتم ذلك عادةً بشىء من الحرج الساخر ، كما فى القطعة السابقة من رواية " هواردز إند " ، وهذه القطعة ترد فى ختام الفصل الثانى، حين تعمد " مارجريت شليجل " عضوة جمعية " بلومزبيرى " ، بعد أن سمعت أن أختها هيلين " قد وقعت فى غرام " هنرى ويلكوكس " ابن أحد أقطاب الصناعة من محدثى الثراء ، إلى إرسال عمتها مسز " مانت " لتستقصى الأمر .

وهواردز إند رواية تعنى بتصوير حالة إنجلترا ، وإن رؤية هذا البلد بوصفه كلاً عضويًا يمتلك ماضيًا ، زراعيًا فى أساسه ، ذا ثراء روحى كبير ، ومستقبلا تحفه

المشاكل وتظلله حركة التجارة والصناعة ، وكل ذلك يخلع أهمية تصويرية على الشخصيات وعلى علاقاتهم ، ويبلغ هذا الموضوع ذروته الحالمة فى الفصل التاسع عشر ، حين يطرح المؤلف ، من فوق تلال " بيريك " ذات الذرى العالية ، السؤال عما إذا كانت إنجلترا تنتمى لهؤلاء الذين خلقوا ثروتها وقوتها أم " لهؤلاء الذين ... رأوها على نحو ما ، رأوا الجزيرة كلها على الفور ، راقدة كالجوهرة فى بحر فضى ، مبحرة كسفينة تحمل أرواحًا هائمة ، وأسطول العالم الجسور يصحبها نحو الأبدية " .

ومن الواضح أن كلاً من المؤلف ومارجريت ينتميان إلى فريق أصحاب الرؤى ، فاللانهاية التى تربط مارجريت بينها وبين محطة " تشيرنج كروس " تعادل الأبدية التى تبحر نحوها سفينة إنجلترا ، فى حين تنتمى المادية والرخاء اللذان تنتقدهما " كنجز كروس " إلى عالم آل ويلكوكس ، ويستبين التضامن فى الشعور بين المؤلف والبطلة بوضوح فى الأسلوب ، فالانتقال إلى زمن الماضى (" كان يوحى " و " كانا مدخلين مناسبين ") هو وحده الذى يميز أفكار مارجريت ، من ناحية القواعد النحوية ، عن صوت المؤلف . ففورستر يقوم بدور الحامى لبطلة روايته علانية ، أو زيادة عن اللزوم كما قد يقول البعض .

وعبارتان مثل " بالنسبة لمارجريت ، وأرجو ألا يحمل ذلك القارئ على الغضب عليها ... " و " فإذا كنت ترى أن هذا سخف ، فتذكر أن مارجريت ليست هى التى تحكى لك عنه " . هما حركتان خطرتان ، تقتربان من خلق الأثر الذى يسميه " إرفنج جوفمان " " كسر الإطار " – حين يتم التعدى على قاعدة أو عرف يحكم نوعًا معيناً من التجربة ، وتقدم مثل هاتين العبارتين بجلاء ما يتطلبه منا الإيهام بالواقع عادة أن نقمعه أو نزيله ، وهو إدراكنا أننا نقرأ رواية عن أشخاص وأحداث من وحى الخيال .

وهذه الوسيله محببة من قِبل كُتَّاب ما بعد الحداثة ، الذين ينبذون الإيمان بالواقعية التقليدية عن طريق كشف القناع عن كل ما فى جعبتهم من التركيبات القصصية ، خذ على سبيل المثال ، هذا التطفل المذهل من المؤلف فى وسط رواية جوزيف هيلر " ثمين كالذهب " (١٩٨٠) :

ومرة أخرى وجد " جولد " نفسه على أهبة تناول الغداء مع أحدهم – سبوتى واينروك – وقفزت الفكرة إلى رأسه أنه يقضى وقتًا أكثر من اللازم يأكل ويتحدث فى هذا الكتاب ، لم يكن فى الإمكان جعله يفعل أكثر من هذا ، لقد كنت أضعه فى الفراش

كثيراً مع " أندريا " بينما أقصى زوجته وأولاده إلى خلفية الكتاب ... ولا بد أنه سيقابل قريبًا مدرسة لديها أربعة أطفال وسيقع فى غرامها لشوشته ، ولسوف ألوح له عن قريب بالوعد المثير بأن يصبح أول وزير خارجية يهودى للبلاد ، وهو وعد لم أكن أنوى الوفاء به .

إن فورستر لا يقوض على هذا النحو الجذرى إيهام الحياة الواقعية الذى تولده قصته ، ويدعونا لكى نبدى اهتمامًا متعاطفًا مع شخصياته ومصائرهم عن طريق الإشارة إليهم بوصفهم أناسًا حقيقيين ، ولهذا فما غرضه من لفت النظر إلى الهوة التى تفصل بين تجربة مارجريت وبين سرده لهذه التجربة ؟ إنى أرى أنه ، عن طريق الإشارة الى وظيفته البلاغية كمؤلف على نحو ساخر به شىء من اللوم الذاتى ، يحصل على تصريح بالانغماس فى خطابات بلاغية مسهبة يقدمها المؤلف عن التاريخ والميتافيزيقا (مثل رؤيا إنجلترا من على تلال " بيربك ") وتنتشر فى طول الرواية وعرضها ، والذى كان يعتبرها أساسية لموضوعها المستهدف ، ذلك أن الفكاهة الدمثة هى وسيلة فعالة لتجنب ما يحتمل من استجابة القارئ التى تتمثل فى قوله " ابعد عنها " ! والتى يثيرها هذا النوع من التعميمات المقدمة من المؤلف ، وفورستر يسخر أيضًا من مقاطعة الزخم السردى الذى تسببه بالضرورة مثل هذه المقطوعات ، بأن يعمد متحرجًا إلى " التعجيل " بالعودة إلى الحكاية ، وينهى فصله بأثر طيب من التشويق ، ولكن التشويق موضوع مستقل .

(٣)

التشـويق

في البداية ، حين لم يكن الموت يبدو محتملا لدى " نايت " لأنه لم يقترب أبدًا منه ، لم يستطع أن يفكر في أي شيء في المستقبل أو أي شيء يرتبط بالماضي ، لم يكن أمامه إلا أن يراقب في صرامة الجهود التي تبذلها الطبيعة كي تضع حدًا لحياته ، وأن يجاهد لإحباط تلك الجهود ..

ولما كان الجرف يشكل سطحًا داخليًا من جزء من تشكيل أسطواني مجوف ، السماء في أعلاه والبحر أسفله ، يحيط بالخليج بما يشبه نصف دائرة ، كان بوسعه أن يرى السطح العمودي يتعرج عن يمينه وشماله ، وألقى بنظره بعيدًا عن تلك الواجهة ، وتحقق على نحو أدق من الخطر الذي تمثله له ، كان الشر يكمن في كل مظهر من مظاهرها ، وكان هذا الشكل في صميمه المعادي يمثل الدمار والخراب .

ويأخذ ذلك الترابط في الأحداث التي يعمل عالم الجماد على تعذيب عقل الإنسان بها حين يتوقف برهة في لحظات الترقب ، كان أمام عين " نايت " حفرية متحجرة منفصلة من الصخرة على نحو نقش بارز ، كان كائنًا له عينان ، وحتى في تلك الساعة ، كانت العينين ، وقد ماتتا وتحولتا إلى حجر ، ترقبانه الآن ، كانت الحفرية واحدة من تلك القشريات البدائية المسماة " تريلوبايتس " ، ومع أن ملايين السنين كانت تفصل بينها وبين " نايت " ، فقد بدا كما لو أنهما قد التقيا في مكان موتهما ، كانت الشيء الوحيد الذي وقع عليه بصره ، ويمثل كائنًا كانت تنبض فيه حياة وله جسم يتوجب إنقاذه ، في الوضع نفسه الذي كان فيه " نايت " الآن .

توماس هاردي : عينان زرقاوان (١٨٧٣)

الروايات ماهى إلا سرد ، والسرد – مهما تكن وسائطه : الكلمات ، أو الفيلم السينمائى ، أو الصور الهزلية – يجذب اهتمام جمهوره عن طريق إثارة أسئلة فى أذهانهم ، وتأخير الإجابة عليها ، والأسئلة فى عموميتها تنقسم إلى نوعين ، الأسئلة المتعلقة بالسببية (مثلا : من فعل هذا ؟) والأسئلة المتعلقة بالزمنية (مثلا : ما الذى سيحدث بعد ذلك ؟) ، ونماذج هذين النوعين ، فى أبسط شكل ، هى على التوالى ، القصص البوليسية التقليدية ، وقصص المغامرات ، والتشويق عامل يرتبط على وجه الخصوص بقصص المغامرات ، وبالهجين المتكون من القصة البوليسية وقصة المغامرات ، المعروف بقصص الإثارة ، ومثل تلك الحكايات السردية تتوخى وضع البطل أو البطلة مراراً فى مواقف تحفها المخاطر الشديدة ، مما يثير فى القارئ انفعالات الخوف والقلق من النتائج المحتملة ، فيتعاطف بذلك مع الشخصيات .

ولما كان التشويق يرتبط ارتباطًا خاصًا بأشكال القصة الشعبية ، فإن الروائيين الأدبيين فى الفترة الحديثة كانوا ينظرون إليه دائمًا بازدراء ، أو على الأقل نظرتهم إلى الشىء الأدنى ، ففى " عوليس " مثلا ، فرض جيمس جويس أحداثًا تافهة لا تخلص إلى نتيجة وتقع فى يوم واحد فى مدينة دبلن الحديثة ، على قصة عودة " أوديسيوس " من حرب طروادة ، وهى قصة بطولية ومكتملة على نحو مرضٍ ، وهو يلمِّح بذلك إلى أن الواقع أقل إثارة وأكثر إبهاماً من الأحداث التى يرمى القصص التقليدى أن يقنعنا به . ولكن كان هناك دائمًا كتّاب محترمون ، خاصة فى القرن التاسع عشر ، قاموا عن قصد باستعارة أساليب توليد عنصر التشويق من القَصَص الشعبى وحولوها إلى ما يحقق أغراضهم .

وتوماس هاردى أحد هؤلاء الكُتَّاب ؛ فقد كانت أولى رواياته واسمها " حلول يائسة " (١٨٧١) وهى رواية " إثارة " ، بأسلوب " ويلكى كولينز " ، وثالث رواياته : « عينان زرقاوان " (١٨٧٣) ، بها عناصر أكثر غنائية وتحليلا نفسيًا ، وقد استمدها من الفترة التى كان يتودد فيها إلى زوجته الأولى فى محيط رومانسى فى شمال « كورنوول " ، والتى كانت أقرب الروايات المحببة إلى سيد قصص السيرة الذاتية : « مارسيل بروست » .

ولكن هذه لرواية تقدم مشهداً كلاسيكيًا من مشاهد التشويق هو – على حد علمي – من خيال المؤلف الخصب ، والكلمة ذاتها (suspense) مشتقة من الكلمة اللاتينية التي تعني " يعلّق " ؛ ولا يمكن أن يكون هناك موقف أكثر توليداً للتشويق من رجل معلق من أطراف أصابعه على سطح جرف هارٍ ، لا يستطيع الصعود إلى مكان آمن ؛ ومنه جاء المصطلح النوعي cliffhanger الذي يعني حرفيًا " المعلق على شفا جرف هار " * .

وما حدث هو أنه في منتصف رواية " عينان زرقاوان " تقريبًا ، تقوم " ألفرايد ؛ بطلة الرواية الشابة المتقلبة الأطوار نوعًا ما ، وابنة قسيس " كورنيش " ، بحمل تلسكوب إلى قمة جرف يشرف على قناة " بريستول " ، كيما ترى السفينة التي تقل المهندس المعماري الشاب ، الذي عقد خطبته عليها سراً ، من الهند إلى وطنه ويصحبها " هنري نايت " صديق زوجة أبيها ، وهو رجل ناضج ذو اهتمامات فكرية ، ويحاول خطب ودها بينما هي تشعر بالذنب إذ بدأت تنجذب إليه ، وبينما هما يجلسان على قمة الجرف ، تُطير الريح قبعة " نايت " نحو الحافة ، وحين يحاول استعارتها ، يجد أنه لايستطيع صعود المنحدر الزلج الذي ينتهي بهوة عمقها مئات الأقدام ، وتزيد محاولات " إلفرايد " المتهورة الوضع سوءاً . وبينما تعود هي إلى منطقة الأمان ، تدفع به دون قصد أقرب إلى الهاوية " . وبينما كان " نايت " ينزلق في بطء بوصة وراء بوصة ... يثب وثبة أخيرة يائسة نحو أكمة مزروعة ، هي آخر نقطة من الحشائش الذابلة تظهر بعدها الصخرة بكل عريها . وأوقف هذا من سقوطه . وأصبح " نايت " الآن معلقًا من ذراعيه ... " (التسطير مضاف) ، وتختفي " ألفرايد " من ناظري " نايت " ويفترض أنها قد ذهبت في طلب العون ، رغم أنه يعرف أنهما كانا على بعد أميال عديدة من العمران .

ما الذي يحدث بعد ذلك ؟ هل سينقذ " نايت " حياته ؟ وإذا كانت الإجابة بنعم ، كيف ؟ ولا يمكن إطالة عنصر التشويق إلا بتأخير الإجابة على هذه الأسئلة ، وإحدى الطرق لذلك ، وهي الطريقة المفضلة في السينما (التي استبقها توماس هاردي بقصصه ذات العامل البصري الكثيف) هي الانتقال مراراً ما بين آلام " نايت " وبين ما تبذله البطلة من جهود لإنقاذه ، بيد أن " هاردي " يريد أن يفاجئ " نايت "

(*) أصبح هذا المصطلح يطلق على قصص المغامرات التي تنتهي كل حلقة من حلقاتها بموقف يحبس أنفاس القارئ .

(ويفاجئ القارئ كذلك) باستجابة " ألفرايد " لهذه المحنة الطارئة ، ولهذا فهو يُقصر المشهد على وجهة نظر " نايت " ، ويمتد التشويق عن طريق بيان لأفكاره بالتفصيل إذ هو معلق على سطح الجرف ، وتلك الأفكار هي ما يرد على ذهن مثقف يعيش في العصر الفيكتوري ، ذلك الذهن الذى خلفت فيه الاكتشافات الحديثة في مجالَي الجيولوجيا والتاريخ الطبيعي ، خاصة أعمال داروين ، تأثيرًا عميقًا ، وفي تلك القطعة التي يتحقق فيها " نايت " أنه يحملق في عينين " قد ماتتا وتحولتا إلى حجر " لإحدى الحفريات المفصلية التي مضى عليها ملايين السنين ، هي قطعة ربما كان هاردى هو الوحيد القادر على كتابتها .

ويستطيل المشهد لعدة صفحات عن طريق الأسلوب نفسه : تأملات فلسفية حول الجيولوجيا وعصور ما قبل التاريخ والشر الكامن في الطبيعة (الريح تعصف بثياب « نايت " والمطر ينقر وجهه بينما شمس حمراء ترقب ما يحدث " بنظرة نشوى ") تصحبها أسئلة تُبقي وتر التشريق السردى مشدوداً : هل سيموت ؟ ... إنه يأمل في النجاة ، ولكن ماذا تستطيع فتاة أن تفعل ؟ لم يجرؤ على الحركة قيد أنملة هل حقاً يبسط الموت يده اليه ؟

ولسوف تنقذه " إلفرايد " طبعًا ، ولن أفشى لك سر الكيفية التي ستفعل بها ذلك ، إلا لأقول ، على سبيل التشجيع لهؤلاء الذين لم يقوموا بعد بقراءة هذا الكتاب الممتع ، إن الحل يتضمن أن تقوم " ألفرايد " بخلع ملابسها كلها !

(٤)

السرد الشفاهي في سن المراهقة

لم تتكلم العزيزة سالي كثيراً إلا كيما تهرّف بحديث عن الزوجين " لنت " ، لأنها كانت مشغولة بإظهار سحرها وفتنتها ، ثم رأت فجأة أحدهم تعرفه في الجانب الآخر من البهو ، أحدهم ممن يرتدون بذلات من قماش الفانلة الرمادية وتحتها الصديري ذي المربعات ، ينطبق عليه تماماً طراز " جماعة أيفي " . شيء هائل ! كان يقف إلى جوار الحائط ، يدخن بشراهة ويبدو عليه الزهق القاتل ، وظلت العزيزة سالي تقول : " لقد قابلت ذلك الفتى في مكان ما " ، كانت دائماً قد قابلت شخصاً ما من قبل ، في أي مكان تصحبها إليه ، أو هي تظن ذلك ، وظلت تردد قولها حتى بلغ بي الضيق أشده فقلت لها : " ولماذا لا تذهبين إليه وتعطيه قبلة ساخنة إذا كنت تعرفينه ، سيسره ذلك " . وغضبت من كلماتي ، ومع ذلك فقد انتبه المغفل إليها آخر الأمر وتوجه نحونا وحيّانا ، ولا بد لك أن ترى كيف حيّا أحدهما الآخر ، لأبد أن تظن أنه لم ير أحدهما الآخر منذ عشرين سنة . وظننتُ أنهما تعودا أن يستحما في البانيو نفسه في طفولتهما أو شيئاً من هذا القبيل ، معرفة قديمة ، كان الأمر مقززاً ، والطريف في الموضوع أنهما ربما لم يتقابلا إلا مرة واحدة فحسب ، في إحدى الحفلات " الفالصو " ، وأخيراً حين انتهيا من الاستعراض ، قدمتني سالي العزيزة إليه . كان اسمه جورج شيئاً ما - فأنا حتى لا أتذكر لقبه - وكان يدرس في " أندوفر " ، شيء هائل ! ويجب أن ترى ما فعل حين سألته سالي العزيزة عن رأيه في المسرحية التي نشاهدها ، كان من ذلك النوع من الناس " الفولصو " الذين يتعين عليهم أن يتبحبحوا حين يجيبون عن سؤال يوجه إليهم ، فقد تراجع إلي الخلف ، وداس عندها على قدم السيدة التي كانت تقف وراءه ، وبدا كما لو أنه قد كسر لها كل طرف في جسدها ، قال إن المسرحية نفسها ليست من الروائع ، ولكن الزوجين " لنت " ، بالطبع ، كانا كالملائكة تماماً . ملائكة ؟ يا إله السماوات لقد " نقطني " ذلك ، ثم طفق هو وسالي العزيزة يتحدثان عن أناس كثيرين يعرفانهم ، كان أكثر حديث " فالصو " يمكن أن تسمعه في حياتك .

ج . د . سالنجر : الحارس في الحقول (١٩٥١)

السرد الشفاهي في سن المراهقة هو معنى مصطلح Skaz ، وهي كلمة روسية جذابة نوعًا ما (إذ توحي لمستمع الإنجليزية بكلمة " Jazz" وكلمة " Scat" التي تشمل الغناء اللفظي) ، وهذا المصطلح كان يطلق على نوع من السرد تقوم به الشخصية الأولى في القصة ويتسم بصفات الكلمات المنطوقة وليست المكتوبة ، وفي ذلك النوع من القصة أو الرواية ، كان القاص شخصية يشير إلى نفسه (أو نفسها) بضمير " أنا " ويخاطب القارئ بوصفه " أنت " ، وهو (أو هي) يستخدم كلمات الخطاب الدارج وتركيبه اللغوي ، ويبدو كمن يحكي القصة في عفوية أكثر منه من يقدم بياناً مكتوباً دقيق التكوين مصقولا ، ونحن لا نقرأه أكثر مما نستمع إليه ، كما لو كان غريبا ثرثاراً قابلناه في مشرب أو في عربة قطار ، وغني عن القول إن هذا مجرد وهم ، فهو نتاج جهد محسوب بدقة وكتابة متأنية قام بها المؤلف " الحقيقي " ، ذلك أن أسلوب السرد الذي يحاكي بأمانة الكلام الواقعي سيكون غير قابل للفهم تقريبًا ، كما هي تفريغات المحادثات المسجلة ، بيد أنه وهم يمكن أن يخلق أثرًا قويًا من الأصالة والصدق ، بل ومن قول الحق .

الأدبية التي ورثوها عن إنجلترا وأوروبا ، وقد خلق " مارك توين " العمل الذي يُعد الدافع الحاسم في هذا الشأن ، يقول همنجواي : " إن الأدب الأمريكي الحديث قد خرج كله من كتاب واحد لـ « مارك توين » يسمى ، هكلبرى فِن " ، ولا شك أن هذه الجملة تنطوي على مبالغة ، ولكنها مبالغة تنير الأذهان ، وكانت " ضربة المعلم " التي قام بها توين هي أنه وحدَّ ما بين الأسلوب العامي الدارج وبين قاص غر لم ينضج بعد ، ولد في سن المراهقة هو أكثر حكمة مما يظن ، وتحمل رؤياه عن عالم الكبار جدةً وصدقًا قاهرين . وفيما يلي ، على سبيل المثال ، رد فعل « هكلبرى فن » إزاء اختلاف أنماط العقيدة المسيحية :

" وأحيانا كانت الأرملة تنتحي بي جانبًا وتكلمني عن الحكمة الإلهية على نحو يجعل الفم يتلمظ بالريق ، ولكن تجيء مس واطسون في اليوم التالي فتمسك بالزمام وتهدم كل ما بنى ، وقد خرجت من هذا بأن هناك حكمتين إلهيتين ، وأن أي ولد مسكين أمامه فرصة كبيرة إذا كان مع الأرملة ، ولكن إذا تولت مس واطسون أموره فقل عليه السلام " .

وشخصية " هولدن كاوفيلد " التي ابتدعها ج . د . سالينجر هو من السلالة الأدبية ل « هكلبرى فن » ، وهو قد تلقى قدرا أكبر من التعليم ، وأقل سذاجة ، وأبواه

من أثرياء نيويورك ، ولكنه - مثله مثل " هك فن " - شاب يفر من عالم الكبار المليء بالنفاق والفساد ، وهو عالم - إذا استخدمنا إحدى كلماته المحببة - " فالصو " أى قائم على الزيف ، وما يُفزع هولدن على وجه الخصوص هو حرص أقرانه من الشباب على أن يقلدوا سلوك الكبار المعيب . وفى سياق الرواية ، يصطحب هولدن صديقة له إلى حفلة الماتينيه فى مسرح ببرودواى ليشهدا مسرحية يقوم ببطولتها زوج من الممثلين المشهورين ، ألفرد ولين لنت . وفى القطعة المقتبسة ، يجرى تقديم " سالى العزيزة " والفتى الذى يعرفها والذى تلتقى به فى بهو المسرح خلال الاستراحة ، بوصفهما يتصرفان على نمط السلوك الاجتماعى للكبار بصورة غير طبيعية بالمرة .

ومن السهل التعرف على معالم أسلوب « هولدن » السردى الذى يجعلة أقرب إلى الكلام - وكلام المراهقين بصفة خاصة منه إلى الكتابة ، فهناك الكثير من التكرار (لأن التنويع المنمق فى الحديث يتطلب تفكيراً واعيًا) ، خاصة التعابير العامية مثل " المغفل " ، " الزهق " ، " فالصو " ، " يا له من أمر عظيم ! " ، " ينقطنى " ، " العزيزة " (وهى صفة تطلق على أى شىء مألوف بغض النظر عن صلته بالمتحدث) ويقوم هولدن ، مثله مثل كل الأشخاص فى فترة المراهقة ، بالتعبير عن قوة أحاسيسه عن طريق المبالغة ، وهو الأسلوب الذى يطلق عليه علماء البلاغة مصطلح "hyperbole" بعبارات مثل : " يدخن بشراهة " ، " تظن أنه لم يرَ أحدهما الآخر منذ عشرين سنة " ، وتركيب الجمل فى هذه العبارات بسيط ، والجمل نفسها تتسم بالقصر وعدم التعقيد ، وكثير من العبارات غير مستقيم التركيب ، إذ تفتقر إلى فعل تام (طراز " جماعة أيْفى " . شىء هائل !) ، وثمة أخطاء نحوية تجرى فى الكلام العادى (كان من ذلك النوع من الناس " الفالصو " الذين يتعين عليهم أن يتبحبحوا ...) وفى العبارات الطويلة ، تتوالى الفقرات تتصل الواحدة بالأخرى بالصورة التى ترد بها فى ذهن الراوى ، بدلا من اعتماد الواحدة على الأخرى فى شكل تركيبى منتظم .

وبساطة حديث « هولدن » هى ضمان عفويته وأصالته ، وهذه الطريقة فى الكلام تزداد بروزاً بمقابلتها بكلام جورج ، حسن التركيب وإن كان منمقًا : " قال إن المسرحية نفسها ليست من الروائع ، ولكن الزوجين " لنت " ، بالطبع ، كانا كالملائكة " ، وقد زاد من السخرية فى تلك العبارة ، وجعلها تبدو مفرطة فى التصنع ، أنها قد سُردت بطريقة الإخبار التقريرى غير المباشر ، على عكس ثورة هولدن ضد سالى ، حين جاء حديثه لها مباشراً : " ولماذا لا تذهبين إليه وتعطينه قبلة ساخنة ؟..

أقول إنه من السهل تماماً وصف أسلوب « هولدن » في السرد ، بيد أن الصعوبة تكمن في تفسير الطريقة التي يجذب بها انتباهنا ويملأنا بالبهجة طوال الرواية ، ذلك أنه لاشك هناك أن الأسلوب هو ما يجعل الرواية شائقة ، وحكاية الرواية تتكشف عن طريق أحداث متعاقبة ، وهي لا بداية لها ولا نهاية ، وتتكون من وقائع تافهة ، ومع ذلك ، فلغة الرواية ، إذا قسناها بالمعايير الأدبية العادية ، جد فقيرة . فسالينجر ، ذلك المتحدث الداخلي الذي يخاطبنا عن طريق « هولدن » ، يتعين عليه أن يقول ما يقوله عن الحياة والموت والقيم العليا في نطاق الحدود التي تفرضها عليه اللغة الدارجة لفتى من نيويورك ذي سبعة عشر عاماً ، فيتفادى استخدام الاستعارات الشاعرية والإيقاعات العرضية والكتابة الراقية من أي نوع .

ومن المؤكد أن جزءاً من الرد على السؤال السابق يكمن طرحه في الفكاهة الساخرة التي تتولد من تطبيق لغة هولدن " الهابطة " على مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية التي يستعرضها جورج وسالي ، وثمة مصدر آخر للفكاهة في عدم سلامة لغة « هولدن » الإنجليزية ؛ فأشد سطر مضحك في القطعة المقتبسة هو " وبدا كما لو أنه قد كسر لها كل طرف في جسدها " ، وهو تحريف لعبارة " كل عظمة من عظام جسدها " ، وتكمن فيه مبالغة أخرى ، وسبب ثالث هو أن لغة « هولدن » تدل ضمناً على أكثر مما تقول ، ففي هذه القطعة مثلا ، من الواضح أن هناك شيئًا من الغيرة التي لايعترف هولدن بها تجاه غريمه جورج ، رغم كل ما يتظاهر به هولدن من احتقار لملابسه التي تضفي عليه مكانه وسلوكه الدمث ، والرثاء الذي يثيره موقف هولدن كاوفيلد في كل الرواية يزداد فاعلية عن طريق عدم التصريح به في الكلام ، ومع ذلك ، فنحن نلمس في نهاية الأمر شيئًا شاعرياً في هذا النثر ؛ ومعالجة ماهرة لإيقاعات الكلام الدارج مما يجعل من قراءة الرواية وإعادة قراءتها متعة مسلية ، أو كما يقول عازفو موسيقى الجاز ، إنه يجعلها ترقص ! .

(٥)

رواية الرسائل

إن ما لا أستطيع تحمله هو أنها ، في لحظة معينة ، سلّمت بمطالبي ، واعترفت بحقوقي ، إن ما يجعلني أود أن أدق بقبضتي على المائدة هو ..

التليفون يدق ... انتظر .

كلا . مجرد إحدى الطالبات تمر بأزمة . نعم ، إن ما يجعلني أود أن أصرخ عاليًا في الليل هو تفكيري أنها الآن في لندن تخط ما شاءت من الصفحات كأنما لم يحدث شيء ، إنني أود أن أعرف أنها قد رفعت رأسها عن عالمها الخيالي لحظة واحدة وقالت ، هناك فكرة أخرى خطرت على بالي . ربما لم تكن تخط ما شاءت من الصفحات كأنما لم يحدث شيء ، ربما كانت تكتب صورة من الأحداث التي وقعت في غرفة الزوار ، ربما كانت إحدى بطلات رواياتها ، ممن يوسعهن أن يحيلوا الرجل مجنونًا ، هي واحدة من أولئك النسوة غريبات الأطوار ، اللواتي يتلهفن على أي شيء ، ويتحركن كـأبي جلمبو ، ممن يدبرن مناورات كبرى عند مرأى الملابس الداخلية ذات اللون الباذنجاني لأستاذ أكاديمي شاب معجب بنفسه ، لا حاجة بك أن تنظر لي هكذا ، شكرًا جزيلا : فمن الفهم ما يمكنني أن أدرك المفارقة فيما أكتب لك ، ومع ذلك فالأمر مختلف - فهي لا تكتب ما تكتبه لإحدى صديقاتها في بلد بعيد ، إنها تكتب لأصدقائي . ولأعدائي . ولزملائي . ولطلابي ..

ماذا ؟ هل ملابسي الداخلية باذنجانية اللون ؟ كلا بالطبع ! ألا تعرف أي شيء عن ذوقي على الإطلاق ؟ ولكنها قد تذكر أنها في لون الباذنجان ! هذا هو ما يفعلون ، هؤلاء الناس ، إنهم يوشون الأشياء ، يدخلون تحسينات على الواقع - إنهم يحكون أكاذيب .

مايكل فراين : فن الصنعة (١٩٨٩)

كانت الروايات المكتوبة في شكل رسائل رائجة رواجًا كبيرًا في القرن الثامن عشر ، وقد شكلت روايتا سمويل ريتشاردسون الطويلتان الأخلاقيتان ذوات النبرة النفسية " باميلا " (١٧٤١) و " كلاريسا " (١٧٤٧) ، وهما من روايات الإغراء المكتوبة في صورة رسائل ، علامتين مهميتن في تاريخ القصص الأوروبي ، وألهمتا كثيراً من المقلدين مثل روسو (هلويز الجديد) ولاكلو (العلاقات الخطرة) ، وكانت المسودة الأولى لرواية جين أوستن " العقل والهوى " في شكل رسائل ، ولكن المؤلفة أعادت النظر في ذلك ، وتكهنت بما حدث لرواية الرسائل من تدهور في القرن التاسع عشر ، ولقد أصبح ذلك النوع من أنواع الرواية ، والحق يقال ، في عصر التليفون ، من الأنواع شديدة الندرة ، رغم أنها لم تنقرض بالمرّة ، ومن المفيد الإبقاء عليها ، كما برهنت على ذلك مؤخراً رواية مايكل فرين " فن الصنعة " .

وقد يؤدي اختراع آلة الفاكس إلى إحياء ذلك الشكل (وربما كانت قصة العنوان في مجموعة أندرو ديفيز " فاكسات قذرة " ، ١٩٩٠ ، علامة على ذلك) ، بيد أن الروائي الحديث الذي يستخدم شكل الرسائل مضطر ، بصفة عامة ، أن يفصل بين متراسليه بمسافات بعيدة حتى يخلع على تلك الوسيلة نوعًا من التصديق ، فبطل رواية فرين ، أو بطله الضد ، أكاديمي بريطاني في الثلاثينيات ، لا اسم له ، متخصص في أعمال إحدى الروائيات المعاصرات ممن تكبره في السن ، ويشار إليها في النص بحرفي اسمها : ج ل . وهو يدعوها لإلقاء محاضرة في الجامعة التي يعمل فيها ، فتدعوه بعد ذلك ، لدهشته الشديدة ، إلى مشاركته فراش حجرة الزوار ببيتها . وهو يصف ذلك الحدث وما تلاه في سلسلة من الرسائل إلى صديق أكاديمي مقيم في أستراليا .

وهو موزع بين الافتتان والريبة ، فهو يزدهي من جهة بعلاقته الحميمة بالمرأة التي كرس لها حياته الوظيفية ، ولكنه يخشى من الجهة الأخرى أن تستغل هي هذه العلاقة بأن تحولها إلى روايات جديدة ، مما يذيعها على الناس ، ويغير من وقائعها ، وهو يحترم مقدرتها الأدبية ، ولكن يحسدها عليها أيضًا ، بل ويصل به التناقض إلى حد الضيق بها ، وهو مستاء لأنه رغم امتلاكه جسدها (وقد تزوجها في النهاية) فهو لايسيطر على خيالها الروائي ، وينتهي به الأمر إلى ، يحاول عبثًا أن يكتسب " فن الصنعة " (أي كتابة الروايات) ، وهذا موضوع ساخر مألوف - التضاد بين الملكة النقدية والملكة الإبداعية - قد عرض على نحو جديد ومسلٍ عن طريق براعة المؤلف في قصة .

ورواية الرسائل هي نوع من القصص السردية على لسان الشخصية الأولى ، ولكنها تحظى ببعض الصفات الخاصة التي لا توجد في نمط السيرة الذاتية المألوفة . ففي حين تكون قصة السيرة الذاتية معروفة للراوي قبل أن يبدأ ، فإن الرسائل تؤرخ لعملية جارية ! أو كما قال ريتشاردسون :" إن أسلوب الذين يكتبون في غمرة محنة " حاضرة " ، إذ العقل يتعذب بلواعج الشكوك ... لابد أن يكون أكثر حيوية وأشد تأثيراً ... من الأسلوب الجاف السردي الجامد لشخص يحكي عن مصاعب قد انجلت ، وأخطار أمكن التغلب عليها ... " .

ويمكن بالطبع الوصول إلى التأثير نفسه باستخدام شكل اليوميات ، بيد أن رواية الرسائل تختص بميزتين إضافيتين . الأولى ، أنه يمكنك استخدام أكثر من مراسل ، وبهذا تستطيع أن تعرض الحدث ذاته من وجهات نظر مختلفة ، بتفسيرات مختلفة تمام الاختلاف ، كما برهن « ريتشاردسون » على ذلك ببراعة في " كلاريسا " . (فمثلا ، تكتب كلاريسا إلى صديقتها مس " هاو " عن مقابلة لها مع " لفليس " بدأ فيها أنه على استعداد حقيقي لنبذ ماضيه الماجن ؛ بينما ينقل " لفليس " الحديث نفسه إلى صديقه " بلفورد " على أنه مرحلة من خطته الماكرة لإغواء كلاريسا) ، والثانية ، أنك حتى إذا حصرت نفسك في مراسل واحد ، كما يفعل « فردين » ، فالرسالة ، على عكس اليوميات ، توجه دائماً إلى متلق محدد ، يكيف استجابته المتوقعة الخطاب ويجعله أكثر تعقيداً وتشويقاً من الناحية البلاغية ويزيد من شفافيته غير المباشرة .

ويستغل فرين هذه الإمكانية الأخيرة بنجاح باهر على وجه خاص ، فأستاذه الأكاديمي شخصية ذات مساوئ كوميدية ، فهو ممتلىء غروراً وقلقاً وشعوراً بجنون الاضطهاد ، ويبدي ذلك كله باستمرار عن طريق استباق أو تخيل ردود فعل صديقه الأسترالي (" لا حاجة بك أن تنظر لي هكذا ، شكراً جزيلا ... ") . وأحيانا تبدو الرسائل عند قراء تها كالمنولوجات الدرامية ، نستمع فيها إلى طرف واحد فقط من الحوار ، ونستنتج الباقي : " ماذا ؟ هل ملابسي الداخلية باذنجانية اللون ؟ كل بالطبع ! ألا تعرف أي شيء عن ذوقي على الإطلاق ؟ " . وهنا ، يقترب الأسلوب من أسلوب تقليد السرد الشفاهي الذي ناقشته في الفصل السابق ، بيد أنه يمكنه أيضاً أن يتسع للكتابة الأدبية الواعية ، مثل : " إحدى بطلات رواياتها ، ممن بوسعهن أن يحيلوا الرجل مجنوناً ، هي واحدة من أولئك النسوة غريبات الأطوار ، اللواتي يتلهفن على أي

شيء ويتحركن كأبي جلمبو ، ممن يدبرن مناورات كبرى عند مرأى الملابس الداخلية ذات اللون الباذنجاني لأستاذ أكاديمي شاب معجب بنفسه " ، وإذا بدت تلك الجملة على شيء من التصنع ، مثقلة بالعديد من الصفات والأحوال ، فهذا يشكل جزءاً مما أراد « فرين » تصويره ، فالراوي عليه أن ينقل بصورة حية فكاهة محنته ، ولكن لا يسمح له باستخدام أي بلاغة صادقة ، فأن ذلك سيتناقض مع قدرته على إتقان " فن الصنعة " .

والكتاب بمعناها الدقيق ، لا يمكنها إلا أن تقلد تقليداً أميناً كتابة أخرى ، وتصويرها للكلام ، وغيره من الأحداث غير اللفظية ، هو تصوير اصطناعي للغاية . ولكن الرسالة في القصة لا تفترق عن الرسالة في الواقع . وأي إشارة إلى الظروف التي تجرى كتابة الرواية في ظلها ، ستلفت - عادة - الانتباه إلى وجود المؤلف " الحقيقي " وراء النص ، وتكسر بذلك الإيهام القصصي بالواقع ؛ بيد أن مثل هذه الإشارة في رواية الرسائل تسهم في ذلك الإيهام ، وأنا ، مثلا ، لا أدرج المكالمات التليفونية التي أتلقاها من وكيل أعمالي في الرواية التي أقوم بكتابتها ساعتها ، بيد أن مكالمة الطالبة التي تقطع أستاذ فراين في وسط جملة يكتبها هي واقعية وكاشفة للشخصية على السواء (أنه محصور في ذاته ويتجاهل مسئولياته في رعاية الطلبة والطالبات) .

ولقد منحت الواقعية شبه الوثائقية لأسلوب الرسائل الروائيين الأوائل سلطة لم يسبق لها مثيل على قرائهم ، لا يضارعها إلا الجذب الذي تقوم به بعض المسلسلات التليفزيونية الحالية للجمهور ، فبينما كان يجرى نشر الرواية بالغة الطول " كلاريسا " ، مجلدا وراء مجلد ، كان القراء كثيراً ما يضرعون إلى « ريتشاردسون » ألا يسمح لبطلته أن تموت ؛ كما أن الكثير من القراء الأوائل لرواية " باميلا " اعتقدوا أن الرسائل التي تحويها حقيقية ، وأن ريتشاردسون لم يكن إلا منقحاً لها . ولن ينخدع قراء الروايات الأدبية المحدثون على هذا النحو بطبيعة الحال ؛ ولكن « فرين » قام بحيلة بارعة حين جعل المدرس الأكاديمي في روايته يشكو من الطريق التي يقوم بها الروائيون بتحويل الواقع إلى قصص (" هذا هو ما يفعلون . هؤلاء الناس ، إنهم يوشون الأشياء ، يدخلون تحسينات على الواقع - إنهم يحكون أكاذيب ") في رواية من النوع المقصود به أصلا أن يجعل القصص تبدو مثل الواقع .

(٦)

وجهة النظر

يجب ألا يفترض أن تغيب السيدة عن زيارة المدرسة لم يكن يعوض بأعمال أخرى ذات طابع مختلف – مثل دخولها دخول الظافرين وصمتها صمت المبهورين ، كانت تبدو خلالها أنها تقوم بعملية مسح متعدد الأغراض لكل شيء في الحجرة ، من حالة السقف إلى حالة أطراف حذاء ابنتها ، وكانت أحيانًا تظل جالسة ، وأحيانا أخرى تتنقل في أرجاء الحجرة ؛ وفي كلتا الحالتين ، كان مظهرها يتسم دائمًا بالجدية والعملية ، ووجدت الكثير مما تشكو منه ، حتى أنها تركت انطباعًا بترقب الكثير مما ستفعله ، وتحججت بالمشاريع حتى بدت كأنما تنثر الأنواء والوعود ، كانت زياراتها فخيمة فخامة جهاز العروس ، وتصرفاتها ، كما قالت مسز " ويكس " ذات مرة ، جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة ، بيد أنها كانت شخصية أدمنت التطرف – فأحيانا لا تكاد تقول شيئا لابنتها ، وأحيانا تضم هذه النبتة الغضة إلى صدرها إلى استيان من فتحة الرداء شديدة الانحسار ، كما لاحظت مسز ويكس أيضًا ، وكانت دائمًا في عجلة شديدة من أمرها ، وكلما كانت فتحة صدر ردائها أكبر ، أمكن استنتاج أنها على موعد عاجل في مكان آخر . وكانت تأتي غالبًا وحدها ، ولكنها كانت تأتي أحيانًا بصحبة سير كلود ؛ وفي الأيام الخوالي ، حين يظهران معًا ، لم يكن هناك أمتع من ملاحظة الطريقة التي تعيش بها السيدة الجليلة ، كما دعتها مسز ويكس ، مسحورة به . ولكن ، أليست هي حقًا مسحورة به ؟ ، كانت " ميزي " تردد دائمًا هذا التساؤل بنبرة متفكرة وإن كانت أليفة بعد أن يكون سير كلود قد طار بأمها إلى الخارج في موجة من الضحك الصافي ، ولم تكن ، حتى في عهود السيدات اللواتي كن يملن إلى البهجة والحبور ، قد سمعت أمها تضحك بهذه الحرية التي تمليها الدعة الزوجية ؛ فحتى فتاة صغيرة مثلها بوسعها أن تدرك أن لها الحق كل الحق في هذا المزاج الرائق ، ومن ثم فقد اصطبغت أفكار هذه الفتاة بالتأملات السعيدة الذاتية المليئة بالفأل الطيب والمستقبل السعيد .

هنرى جيمس : ما عرفته ميزي (١٨٩٧)

قد يمرّ أكثر من شخص ، وهذا يحدث غالبًا ، بواقعية حقيقية واحدة ، فى الوقت نفسه ، وتستطيع الرواية أن تقدم منظورات مختلفة عن الواقعة نفسها ، وإن كان بتقديم منظور واحد فى المرة الواحدة ، وحتى لو اتبعت الرواية أسلوب سرد " العالم بكل شىء " ، ويقدم الحدث من علٍ ، فإن ذلك سوف يميز واحدة أواثنتين فحسب من " وجهات النظر " المحتملة ، التى يمكن سرد القصة عن طريقها ، والتركيز على طريقة تأثير سرد الوقائع فى الشخصيات ، والموضوعية التامة ، والسرد المحايد تمامًا يمكن أن يكون هدفًا يعتد به فى مجال الصحافة أو فى التدوين التاريخى ، ولكن من غير المرجح أن تجذب القصة الخيالية اهتمامنا إلا إذا عرفنا عمن تتحدث .

ويمكن التسليم بأن اختيار وجهة أو وجهات النظر التى ستُقدم القصة من خلالها هو أهم قرار مفرد يتعين على الروائى اتخاذه ، ذلك أنه يؤثر تأثيرًا جوهريًا فى الطريقة التى سيستجيب لها القراء ، عاطفيًا وأخلاقيًا ، للشخصيات القصصية وللأعمال التى يقومون بها ، فقصة خيانة زوجية ، مثلا ، أى خيانة زوجية ، ستؤثر فينا بطريقة مختلفة وفقاً لوجهة النظر التى يتم تقديمها منها : وجهة نظر الشخص الخائن ، أو الزوج المخدوع ، أو العشيق ، أو طرف رابع يرقب ما يحدث ، فرواية " مدام بوفارى " ستطبع رواية مختلفة تماما عن الكتاب الذى نعرفه إذا سردت من وجهة نظر الزوج شارل بوفارى .

وكان « هنرى جيمس » أشبه ما يكون بالخبير فى التلاعب بوجهة النظر ، وفى روايته " ما عرفته ميزى " يقدم قصة عن خيانات زوجية متعددة – أو هى خيانات زوجية يضفى عليها ستار من الشرعية عن طريق الطلاق والزواج من جديد – تقتصر حكايتها على طفلة تتأثر بتلك الأحداث وإن كانت لا تدرك معناها إلى حد كبير ، ذلك أن والدى " ميزى " ينفصلان بالطلاق حين يقيم الأب علاقة مع مربية ابنته ، ثم يتزوجها بعد ذلك . وتتزوج أم ميزى ، " إذا " معجبًا شابًا هو السير كلود ، وتجلب لميزى مربية أخرى هى مسز ويكس ، ولا يمر وقت طويل حتى يصبح زوج الأم وزوجة الأب عاشقين ، وتصبح ميزى عرضة لاستغلال هؤلاء الكبار الأنانيين معدومى الضمير فى شجاراتهم ، كما أنهم يجعلون منها واسطة لهم فى أحابيلهم الغرامية ، وفى الوقت الذى ينغمسون فيه فى مسراتهم الأنانية ، يلقون بها فى مدرسة موحشة مع « مسز ويكس » سليطة اللسان ، التى هى مفتونة بالسير كلود ، وليس لها من النضج غير عمرها المتقدم .

وترد القطعة المقتبسة فى أوائل الرواية ، وتتعرض لوعود " إدا " الجوفاء ، إبان شهر عسلها مع زوجها الثانى ، بتحسين نوعية حياة ميزى ، وهى مسرودة من وجهة نظر « ميزى » – ولكن ليس بصوتها ولا بأسلوب يحاول أدنى محاولة تقليد كلام الأطفال ، وقد شرح جيمس الأسباب التى دعته إلى ذلك فى المقدمة التى كتبها لطبعة نيويورك من الرواية بقوله : " للأطفال بصائر أكثر بكثير من الوسائل المتاحة لهم للتعبير عنها : فرؤى هؤلاء الأطفال فى أى لحظة من اللحظات أكثر ثراء وإدراكهم أكثر قوة من الكلمات التى بوسعهم استخدامها أو التى تحت تصرفهم ، وعلى ذلك فإن رواية " ما عرفته ميزى " تقف على نقيض رواية " الحارس فى الحقول " لـ « سالنجر » ، ففى الأولى ، تبين وجهة نظر ساذجة عن أسلوب ناضج : راقٍ مركب دقيق .

وليس هناك من وصف لا يكون بوسع ميزى إدراكه ، وفهمه بطريقتها الطفولية الخاصة ، وتعرض أمها اقتراحات مثيرة نشطة لإعادة طلاء حجرة الدرس ووشراء ملابس جديدة لـ « ميزى » . وزيارات " إدا " مفاجئة وقصيرة ، وسلوكها متقلب ولا يمكن التنبؤ به ، وهى عادة ما ترتدى ملابس فخيمة ، وتكون فى طريقها لحضور موعد أو حفلة ، وهى تبدو شديدة الوله بزوجها الجديد، ورائقة المزاج ، وتلاحظ « ميزى » كل هذه الأشياء بدقة ، ولكن على نحو برئ ، وهى لا تزال تثق فى أمها ، وتتطلع بأمل فى " المستقبل السعيد " . ومع ذلك ، فالقارئ لا يشعر بذلك الوهم ، لأن اللغة شديدة التأنق التى عبرت عن هذه الملاحظات تحمل سخرية مدمرة للأم .

وأول جملة فى تلك الفقرة تتضمن معظم الصفات التى تضع أسلوبها فى الطرف المناقض للغة الأطفال ، فهى تبدأ بتركيب فعلى مبنى للمجهول (" يجب ألا يفترض ") ، ثم نفى مضاعف (" لم يكن يُعوض ") ، وتفضل استخدام الأسماء المجردة ذات المقاطع المتعددة عن الكلمات المحددة أو العامية ، وتميل إلى العبارات المتناظرة (دخول الظافرين وصمت المبهورين و " من حالة السقف إلى حالة أطراف حذاء ابنتها ") ، وبناء الجملة لحالها هو ما يطلق عليه النحويون الجملة الاعتراضية – وبمعنى آخر أنه يتعين عليك الانتظار إلى النهاية ، حاملا المعلومات المتراكمة فى ذهنك ، حتى تصل إلى العبارة الحاسمة التى تعطى المعنى الرئيسى (وهى أن اهتمام « ردا » الظاهر ما هو إلا تمثيل) ، وهذا ما يجعل من قراءة روايات « هنرى جيمس » تجربة مضنية وإن كانت مجزية : فإذا نعس القارئ فى وسط جملة ، فقد ضاع .

وهيام « هنرى جيمس » بالموازنات والنقائض يبدو واضحًا فى هذه القطعة ومؤشراً بصفة خاصة . " وكانت أحيانا تظل جالسة ، وأحيانا أخرى تتنقل فى أرجاء الحجرة " ؛ " ووجدت الكثير مما تشكو منه ، حتى أنها تركت انطباعًا بترقب الكثير مما ستفعله " ؛ " كانت زياراتها فخيمة فخامة جهاز العروس ، وتصرفاتها ، كما قالت السيدة " ويكس " ذات مرة ، جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة " ، وهذه التركيبات بارعة التوازن تبرز التناقضات بين وعود « إدا » وسلوكها ، بين ادعاءاتها الكرم وأنانيتها فى واقع الأمر .

وإحدى العلامات الشائعة على كسل كاتب روائى أو افتقاره للخبرة هى عدم الاتساق فى تناول وجهة النظر . فقصة ما ، ودعنا نقول إنها قصة شاب يسمى « جون » يترك منزله لأول مرة للذهاب إلى الجامعة ، ستكون ، كما ينظر إليها جون ، كما يلى – جون يجهز حقيبته ، ويلقى نظرة « أخيرة » على حجرة نومه ، ويودع والديه – وفجأة فى جملتين ، يدس المؤلف شعور والدة جون عن ذلك الحدث ، لمجرد أنه قد بدا له أن ذلك يمثل معلومات مهمة لابد أن يضعها عند تلك النقطة ؛ وبعدها تستمر القصة من وجهة نظر « جون » . وليس هناك بطبيعة الحال قاعدة أو نظام يقضى بألا تنتقل رواية ما وجهة النظر كيفما شاء المؤلف ؛ بيد أنه إذا لم يتم ذلك الأمر وفقا لشىء من خطة أو مبدأ جمالى ، فإن مشاركة القارئ " إنتاج " القارئ لمعنى النص ، سوف يصابان بالخلل . فنحن قد نتساءل ، عن وعى أو على نحو لا شعورى ، أنه ما دمنا قد عرفنا ما كانت والدة « جون » تفكر فيه عند حد معين من المشهد ، لماذا لا نعرف ما تفكر فيه فى أوقات أخرى ، فالأم التى كانت حتى تلك اللحظة مجرد موضع لإدراك جون ، قد استحالت فجأة موضوعًا قائمًا بذاته ، بيد أنه موضوع غير كامل التحقيق ، ونحن إذا عرفنا وجهة نظر الأم فلماذا لا نعرف وجهة نظر الأب كذلك ؟

والواقع أن قصر القصة على وجهة نظر واحدة تزيد من كثافتها وفوريتها ، أو هكذا كان « هنرى جيمس » يرى . ولكنه يستخدم ببراعة « مسز ويكس » للتعبير عن أحكام على إدا من وجهة نظر الكبار ، أحكام لم يكن بوسع « ميزى » أن تطلقها دون أن تنحرف عن منظورها ، وتقبل « ميزى » تشبيه تصرفات « إدا » بأنها جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة كنوع من الإطراء ، بينما يفسره القارئ على أنه نقد لاذع ، وعلى النمط نفسه ، كانت ملاحظة مسز ويكس على فتحة صدر رداء « إدا » ناتجة عن

الغيرة والاستهجان الأخلاقى ؛ فى حين أن ميزى ، إذ لا ترى فى إظهار الصدر الأنثوى أى دلالة إيروسية ، لا يلفت نظرها سوى النسبة بين فتحة الصدر والفترة التى تستغرقها الزيارة .

وحين تمضى الرواية قدمًا ، وتنتقل ميزى من مرحلة الطفولة إلى المراهقة ، يحل محل براءتها إدراك أولى لما يقوم به الكبار الذين يحوطون بها ؛ بيد أن الفجوة ما بين اللغة ووجهة النظر لا تسد أبدًا ، وتبقى مسألة ما عرفته « ميزى بلا حل حاسم . ولقد قال كيتس : " الجمال هو الحقيقة " . ويقول السيميائى الروسى العظيم " جورى لوتمان " : الجمال هو المعلومات " ، وهى صيغة تتفق أكثر مع الفكر الحديث ، ولم يكن « هنرى جيمس » ، وهو أول روائى حديث حقيقى فى اللغة الإنجليزية ، يعتقد أنه يمكن إرساء دعائم الحقيقة الأسمى عن التجربة الإنسانية ، ولكنه وضع تكنيكًا روائيًا سد فيه كل الفجوات بمعدن المعلومات النفيس .

(٧)

اللغز

" على مستر فيكرى الذهاب إلى صعيد البلاد هذا المساء نفسه لاستلام بعض الذخائر البحرية من مخلفات الحرب فى قلعة « بلومفونتاين » . ولم تكن هناك أية تفاصيل عن أحد يصحب السيد فيكرى ، لقد جاءه الأمر بصيغة المخاطَب المفرد – كأنه كتيبة " وحده " .

وصدر عن البحار صفير ثاقب .

وقال " بايكروفت " : " هذا ما أعتقد ، لقد ذهبت إلى الشاطئ معه ، وطلب منى أن أصطحبه إلى المحطة ، كان « يتكتك » بأسنانه بصوت عالٍ ، ولكنه بدا ذلك كان يبدو سعيدًا .

" وقال لى : « قد تحب أن تعرف أن سيرك فيليس سيقدم عرضًا مساء غد فى مدينة ورسستر ، وبهذا سوف أراها مرة أخرى ، لقد كنت صبورًا جدًا معى .

" فقلت له : « اسمع يافيكرى ، تلك الحكاية ، لقد بدأت أشعر بالملل منها . فلتتركنى فى حالى ، فلا أريد أن أسمع أى مزيد منها !

" فقال : « حتى أنت ! ماذا هناك تشكو منه ؟ ليس عليك سوى النظر . أما أنا ، فإنها حياتى ، وقال : « ولكن هذا لا يهمّ بالمرة لدى شىء واحد أقوله قبل أن أودعك . تذكر » – وكنا قد وصلنا عند ذاك إلى بوابة حديقة الأدميرال – « تذكر أننى لست قاتلاً ، لأن زوجتى الشرعية قد ماتت وهى تضع حملها بعد خروجى بستة أسابيع . وأنا برئ من هذا على الأقل ؛

" فقلت : إذن فأى شىء فعلتَ لتصبح مسئولاً عنه ؟ ما هى بقية الحكاية ؟

" قال : البقية هى الصمت ؛ وشد على يدى مودعًا ثم انطلق " متكتكًا " نحو محطة " سيمنزتاون " .

فسألت : " وهل توقف كيما يزور مسز " باتهيرست " فى ورسستر " ؟ .

" هذا ما لا يعرفه أحد ، فقد قدم نفسه فى بلومفونتاين ، وعمل على نقل الذخيرة إلى الشاحنات ، ثم اختفى . رحل – أو إذا شئت هرب من الخدمة – ولم يكن باقيًا أمامه للحصول على معاش سوى ثمانية عشر شهرًا ، وإذا كان ما ذكره عن زوجته هو الحقيقة فلقد كان حرًا آنذاك ، بماذا تخرج من كل هذا ؟ " .

رد يارد كبلنج : مسز باتهيرست (١٩٠٤)

حين ناقشت قبل ذلك حادثة " المعلَّق " على شفا جرف هار فى رواية " توماس هاردى " " عينان زرقاوان " ، كشفت أن البطلة قد أنقذت البطل فى خاتمة المطاف ، ولكن لم أعط سوى لمحة عن الطريقة التى نجحت بها فى القيام بذلك . وهكذا قمت ، بالنسبة للقُرَّاء الذين لا يعرفون تلك الرواية ، بتحويل أثر من آثار التشويق (" ماذا سيحدث ؟ ") إلى أثر من آثار اللغز (" كيف فعلت ذلك ؟ ") ، ويكمن فى هذين السؤالين القوى الدافعة وراء الاهتمام الذى نبديه فى القصة ، ويعودان زمنيًا إلى بدء حكاية القصص .

ولقد كان أحد المكونات الثابتة فى الرومانس التقليدية ، مثلا ، هو اللغز المتعلق بأصول الشخصيات وأسرتها ، الذى كان يُحل دائمًا لصالح البطل أو البطلة أو كليهما ؛ وهى حبكة استمرت فى أعماق القصة فى القرن التاسع عشر ، كما أنها لا تزال شائعة فى القصص الشعبى اليوم (وتنحو القصة الأدبية إلى استخدامها استخدام المحاكاة التهكمية ، كما فى رواية أنتونى بيرجيس " م / ف " ، أو روايتى " عالم صغير ") وقد استغل الروائيون الفيكتوريون مثل " تشارلز ديكنز " و " ويلكى كولنز " اللغز فيما يتصل بالجرائم وانتهاك القانون ، مما أدى إلى خلق نوع أدبى فرعى مستقل : الرواية البوليسية الكلاسيكية عند " آرثر كونان دويل " ومن تبعه .

وحين يتم فى النهاية حل اللغز ، فإن ذلك يعيد الطمأنينة إلى القُرَّاء ، إذ يؤكد انتصار العقل على الفطرة ، النظام على الفوضى ، سواء كان ذلك فى قصص " شرلوك هولمز " أو فى دراسة الحالات التى يقدمها " سيجموند فرويد " ، والتى تحمل شبهًا غريبًا ومريبًا بالقصص البوليسية ؛ هذا هو السبب فى أن اللغز هو أحد المكونات الدائمة فى القصص الجماهيرية مهما كان الشكل الذى تُقدم فيه – قَصص نثرى أو أفلام أو مسلسلات تليفزيونية ، وعلى النقيض من ذلك ، فإن الروائيين الأدبيين المحدثين ، إذ لم يرضوا عن الحلول المنمقة والنهايات السعيدة ، قد نحوا إلى تطعيم ألغازهم بهالة من الغموض ثم تركها بغير حل ، فنحن لا نكتشف على وجه اليقين ما عرفته ديزى عن مغامرات أقاربها الكبار الجنسية ، أو ما إذا كان " كيرتز " ، الشخصية التى ابتدعها كونراد فى روايته " قلب الظلمات " ، هو بطل تراجيدى أم شيطان فى هيئة إنسان ، أو أى من النهايتين البديلتين لرواية جون فولز " عشيقة الضابط الفرنسى " هى النهاية " الحقيقية "

وقصة كبلنج " مسز باتهيرست " مثال شهير على مثل ذلك النص ، وهي مهمة بصفة خاصة لكونها من نتاج كاتب له جمهوره العريض من القُرَّاء ، ولابد وأن الكثيرين منهم قد شعروا بالحيرة والضيق من معمياتها المسهبة غير المحلولة ، وهي تُظهر بنفس الطريقة أن مؤلفها كاتب يتميز بالحساسية الذاتية والبراعة الفنية والتجريب ، أكثر مما يعتقد الآخرون .

والقصة تحدث في جنوب أفريقيا بعد قليل من نهاية حرب البوير ، وتتعلق بالاختفاء الملغز لبحار بريطاني يدعى " فيكرى " ، وكنيته " كليك " نسبة إلى صوت " التكتكة " الذى يصدر عن طاقم أسنانه غير المناسب لفكّه ، وتَظهر الوقائع القليلة المعروفة عن الموضوع تدريجيًا في سياق حديث بين أربعة رجال يلتقون مصادفة في محطة للسكك الحديدية بالقرب من شاطئ " كيب تاون " . وهم : " بايكروفت " زميل فيكرى في السفينة ، ورقيب بحرى يدعى " بريتشارد " ، ومفتش قطارات يدعى هوبر ، وراوٍ باسم " أنا " مجهول الهوية (وهو كبلنج نفسه ، ضمنًا) يقوم بصياغة القصة بأن يصف ظروف لقائهم ويدلى بحديثهم ، ويصف بايكروفت كيف أصر فيكرى ، في الأيام التى سبقت اختفائه مباشرة ، على اصطحابه بكثرة ملحة لمشاهدة شريط سينمائى إخبارى ، وهو جزء من برنامج ترفيهى متنقل يحمل اسم : سيرك فيليس " ، لأن ذلك الشريط يتضمن لمحة عابرة لامرأة تهبط من قطار في محطة بادنجتون . وهذه المرأة هي أرملة اسمها مسز باتهيرست ، يعرفها أيضًا بايكروفت وبريتشارد بوصفها صاحبة مشرب ودود في نيوزيلندا ، وكان فيكرى فيما يبدو قد أجرم في حقها على نحو ما على الرغم من أن شخصيتها ، كما يشهد بريتشارد ، لاشية فيها) ، والوصف الممتاز الذى يورده بايكروفت (أى كبلنج) لتلك الشذرة السينمائية – وهي أول فيلم يراه في حياته – هو من أول الشروح الأدبية للسينما ، ويوجز الطابع المراوغ للب القصة :

" ثم فتُحت الأبواب وخرج الركَّاب وحمل الشيالون الحقائب – تمامًا كما يحدث في واقع الحياة ، ما عدا – ما عدا حين يأتى أحدهم ماشيًا ويقترب منا نحن الذين نشاهده ، إذ إنه كان يخرج من فوره من الإطار . وتبرز مسز باتهير ست ببطء من وراء اثنين من الشيالين ، حاملة حقيبة يد صغيرة وتتلفت من جانب لآخر ، لا يمكن أن تخطىء العين مشيتها من بين ألف من النساء ، وهي تتقدم إلى الأمام ، وتنظر إلينا تلك النظرة المغمضة التى أشار إليها " بريتشارد " . وواصلت المشى قُدمًا حتى ذابت خارج الصورة – مثل – مثل ظل يقفز فوق شمعة ..."

وفيكرى ، الذى يجزم بأن مسز باتهيرست " تبحث عنه " ، ينتابه الاضطراب من هذا المنظر المتكرر لدرجة تصيب رئيسه بالقلق ، فيرسله وحده إلى مهمة على البر ، فلا يعود منها أبداً ، وفى القطعة المقتبسة ، يصف بايكروفت آخر مرة رأى فيها فيكرى ، حين اصطحبه إلى البر ، ويعرض لغز اختفائه .

ومن المستحيل تصوير أثر اللغز باقتباس واحد قصير ، لأنه يتغذى فى الواقع بتيار منتظم من الإشارات والدلائل والمعلومات المحيرة . وفى حالة رواية " مسز باتهيرست " ، هناك تعمية إضافية عن " ماهية " اللغز الرئيسى ، فالإطار القصصى للقاء الرجال الأربعة ، ومزاحهم ومناقشاتهم وذكرياتهم المليئة بالنوادر المطولة ، تحتل فيما يبدو حيزاً نصياً أكبر من قصة فيكرى . أما القطعة المقتبسة ، حيث يجرى شرح لغز اختفائه فى صورة جليلة ، والتى كان يجب أن تأتى قريبة من البدء لو كان الأمر يتعلق بأحد قصص " شرلوك هولمز " ، فهى ترد فى الواقع قريبة جداً من النهاية فى رواية " كبلنج " .

وكما أن " فيكرى " يذكر جريمة القتل كيما يعلن براءته منها فحسب ، فإن " كيلنج " يذكر الرواية البوليسية كيما يُقصى نفسه عنها فحسب . ويمتلك " المفتش " هوبر (ويمكن أن يختلط اللقب بلقب رجل شرطة) فى جيب صديريته طاقماً من الأسنان الصناعية ، عُثر عليه فى إحدى جثتين اكتُشفتا محترقتين عقب حريق فى غابة أشجار فى صعيد البلاد ، ويبدو هذا دليلاً من أدلة الطب الشرعى على موت فيكرى . ويقول هوبر : " الأسنان الصناعية أشياء تبقى على الدوام ، ونحن نقرأ عنها فى جميع محاكمات جرائم القتل " . ولكن الراوى يذكر فى نهاية القصة أن " هوبر " قد " أخرج يده من جيب صديريته - فارغة " ، ورغم أن ذلك قد عُلل بأنه يرجع إلى لياقة "هوبر" ، فإن اليد الفارغة ترمز أيضاً إلى الإحباط الذى يشعر به القارئ نتيجة عدم معرفته لحل اللغز ، وحتى لو أننا قبلنا التحقق من هوية " فيكرى " ، وقصة النهاية التى لاقاها ، فإننا لا نعرف العمل الذى دفعه إلى هذه النهاية ، أو هوية الجثة الثانية التى وجدت إلى جواره (وقد ناقش الكثير من الأساتذة تلك الأسئلة ، وقدّموا إجابات مبتكرة ، وأحياناً غريبة ، ودائماً غير قطعية ، لها) ذلك أن فيكرى ، مثله مثل مسز باتهيرست فى الشريط السينمائى الإخبارى ، قد ذاب من الصورة ، قفز خارجاً من إطار القصة ، ولا يمكن التوصل إلى الحقيقة النهائية بشأنه .

ولماذا يداعب كبلنج قرّاءه على هذا النحو ؟ أعتقد أن السبب هو أن رواية " مسز باتهيرست " هي في جوهرها ليست رواية ألغاز على الإطلاق ، بالمعنى المعروف عن هذه الروايات ، بل هي مأساة . فالاستشهاد الذى يقتبسه فيكرى من مسرحية " هملت " وكان آخر ما تنطق به شفتاه في القصة (" والبقية هى الصمت ") ، وصدى مسرحية الدكتور فاوست لكريستوفر مارلو (" لأن هذه هى جهنم وأنا لست خارجها ") في عبارته التي وردت من قبل " أما أنا ، فإنها حياتى " ، هما مثالان من بين إشارات عديدة للمأساة الخالصة في القصة ، ويقوم " كبلنج " هنا ، كما في غيرها من المواضع ، ببيان أن الناس البسطاء ، الذين لا يحسنون الكلام المنمق ويلبسون طاقم أسنان لا يلائم فكّهم ، يمرون هم أيضًا بانفعالات حادة وعواطف عنيفة وشعور بالإثم يُقعد المرء عن التصرف ، وأن أعظم لغز على الإطلاق هو الطبيعة الإنسانية .

(٨)

الأسماء

وفتاة لم يتم تقديمها لك بعد ، تخرج الآن من ظلال ممر الكنيسة الجانبي حيث كانت تكمن ، كي تنضم للآخرين عند حاجز الهيكل ، فلنسمها فيوليت ، لا ، بل فيرونيكا ، بل فيوليت ، إذ إنه اسم غير شائع بين الفتيات الكاثوليكيات من أصل أيرلندي ، اللواتي عادة ما يُسمين على اسم القديسين وشخصيات الأساطير الكلتية . إني أحب ما يثيره اسم فيوليت - شخصية حساسة ، منقبضة الصدر ، متواضعة ، فتاة ضئيلة سوداء الشعر ، ذات وجه شاحب جميل عاث فيه النمش فسادًا ، وأظافرها متقرضة حتى يبين اللحم منها مغطى بالنيكوتين ، وترتدي معطفًا مخمليًا حسن التفصيل وإن كان قديمًا ملطخًا على نحو محزن ؛ فتاة ، وقد تكون قد حدستَ من كل هذه الأدلة ، مثقلة بالمشاكل والذنوب والوساوس .

ديفيد لوج : ما هي إمكانيات ؟ (١٩٨٠)

وهنا ، فلنترك الآن - مؤقتًا - "فيك ويلكوكس" ونعود وراءً في الزمن ساعة أو ساعتين وعدة كيلو مترات في المكان ، كيما نقابل شخصية مختلفة تمامًا ، شخصية - وهذا شيء محرج بالنسبة لي - لا تؤمن هي نفسها بمفهوم الشخصية ، وبمعنى آخر (وتلك عبارة من عباراتها المفضلة) كانت "روبين بنروز" ، مدرسة الأدب الإنجليزي المؤقتة في جامعة "رميدج" تؤمن أن "الشخصية" هي أسطورة بورجوازية ، وهمٌ خلقته الرأسمالية كي تعمل على ترسيخ عقيدتها .

ديفيد لودج : عمل طيب (١٩٨٨)

قال : "وفى تلك الحالة ، يسعدنى أن أجيبك إلى طلبك . اسمى كوين" .

فقال ستيلمان متأملا وهو يهز رأسه : "آه كوين" .

- نعم ، كوين ، كاف واو ياء نون" .

- فاهم ، فاهم . كوين . همم . نعم . لطيف جدًا . كوين . كلمة رنانة . على وزن رهين ، أليس كذلك ؟

- هذا صحيح ، رهين .

- وهين أيضًا ، إذا لم أكن مخطئًا .

- إنك لست مخطئًا .

- أيضًا سجين ، أليس كذلك ؟

- بالضبط .

- همم . لطيف جدًا . إنى أرى احتمالات كثيرة لهذه الكلمة ، كوين هذه ، الكوانين ... الكوينات . الكينا ، مثلا . والكائنات . والكمائن . والمكائن . همم . على وزن سمين . دمك من رزين . همم . لطيف جدًا . ومكين . وفطين . ومتين . وبطين . وشيرين . وثمابين . وياسمين . بل إنها على وزن جبين . مم . ومع كلمة الجن ، إذا نطقتها نطقًا صحيحًا . همم . نعم ، لطيف جدًا ، إنى أحب اسمك حبًا شديدًا يا مستر كوين ، إنه ينطلق إلى جهات صغيرة كثيرة فى الوقت نفسه .

- هذا صحيح . لقد لاحظت ذلك بنفسى كثيرًا .

بول أوستير : مدينة من زجاج (١٩٨٥)

إن أحد الأسس الجوهرية للبنيوية هو "تعسفية الدلالة" ، أى فكرة عدم وجود رابطة وجودية ضرورية بين الكلمة وما تدل عليه ، ليس صحيحًا ما قاله أحدهم "صَدَق من أسماهم خنازير" ، بل هى الصدفة اللغوية ، فهناك كلمات أخرى تشير إلى الموضوع نفسه فى لغات أخرى . وقد ذكر شكسبير ، سابقًا بذلك فرديناند دى سوسير بثلاثة قرون "ستتضوع الوردة بالعبير حتى لو أطلقوا عليها أى اسم آخر" .

وللأسماء العَلَم موقعًا غريبًا ومشوقًا فى ذلك الشأن ، فآباؤنا يطلقون علينا أسماء ذات مغزى دلالى ، أسماء ذات ارتباط سار أو مفعم بالآمال بالنسبة لهم ، قد نحققها أو لا نحققها ، ونحن لا نتوقع أن يعمل جارنا الأستاذ الراعى بالرعى ، ولا نربط بين اسمه وبين تلك المهنة ، بيد أنه إذا كان شخصيةً فى إحدى الروايات ، فلابد أن يطوف بأذهاننا حين نقرأ اسمه ارتباطات رعوية وربما إنجيلية ، ويتمثل أحد أكبر ألغاز التاريخ الأدبى فى المعنى الذى عناه بالضبط الفائق الاحترام "هنرى جيمس" حين دعى إحدى شخصياته باسم "فانى أسينغام" [وكلا الاسمين ، بالإنجليزية ، يحمل دلالات حسية] .

وفى الرواية ، لا تكون الأسماء بلا دلالة ، فهى دائمًا تعنى شيئًا ما حتى لو كان المعنى السطحى العادى ، والكتَّاب الكوميديون والساخرون والإرشاديون بوسعهم أن يكونوا على درجة عالية من الابتكار ، أو اللجوء إلى الأليجورية الواضحة ، فى الأسماء (ثواكام ، بمبلتشوك ، الحاج) . ويفضل الكتَّاب الواقعيون الأسماء العادية ذات الدلالات المناسبة (إيمًا وودهاوس ، آدم بيد) ، وتسمية الشخصيات هى دائمًا جزء مهم من عملية خلْقها ، وينطوى على اعتبارات جمة ، وتردد ، وهو ما أستطيع أن أصوره بعناية من واقع تجربتى الخاصة .

والسؤال فى عنوان "ما هى إمكانياتك ؟" ينطبق على كل من تقويض العقيدة الدينية التقليدية بواسطة اللاهوت الراديكالى وتقويض التقاليد الأدبية بواسطة أداة "تحطيم الإطار" ، التى أشرت إليها سابقًا فيما يتصل بصوت المؤلف المتطفل (انظر الفصل ٢) ، فقيام المؤلف بتغيير رأيه صراحة بشأن اسم شخصية من الشخصيات فى وسط النص ، هو اعتراف صريح بصفة خاصة بأن القصة كلها "موضوعة" ، وهو شىء يعرفه القُرَّاء وإن كانوا يكظمونه ، كما يكظم المتدينون شكوكهم ، كما أنه لم تجر عادة الروائيين أن يشرحوا مدلولات الأسماء التى يخلعونها على شخصياتهم : فمن المفترض أن تصل هذه الإلماحات إلى وعى القارئ لا شعوريًا .

ولقد يسرَّ اختراع الكومبيوتر عملية تغيير اسم شخصية من الشخصيات بعد المضى شوطًا بعيدًا فى الكتابة ، عن طريق لمس عدة أزرار ؛ ولكنى أشعر بمقاومة شديدة للقيام بذلك اللهم إلا بالنسبة للشخصيات الثانوية للغاية فى قصصى ، وقد يتردد المؤلف ويتعذب عند اختياره اسمًا من الأسماء ، ولكن حين تتم عملية الاختيار ، يصبح الاسم جزءًا لا يتجزأ من الشخصية ، وأى تردد من جانب المؤلف بالنسبة لذلك يبدو كما لو أنه يرمى بالعمل كله إلى الهاوية ، كما يقول أتباع التفكيكية ، ولقد أحسست بكل ذلك فى عملية كتابتى لرواية "عمل طيب" .

وهذه الرواية تتعلق بالعلاقة بين مدير إحدى الشركات الهندسية ودارسة شابة تضطر إلى الحياة "فى ظله" . وعلى الرغم من أن الرواية تحتوى بعض الجانبيات المحطِّمة للإطار، كما تصور القطعة المقتبسة ، فهى بصفة عامة رواية أكثر واقعية مباشرة من رواية "ما هى مدى إمكانياتك ؟ " ، وعند اختيارى لأسماء شخصياتها ، كنت أبحث عن أسماء تبدو "طبيعية" لدرجة تكفى لتغطية دلالتهم الرمزية ، ولقد أسميتُ الرجل "فيك ويلكوكس" كيما أوحى ، من تحت عادية الاسم وإنجليزيته ، برجولية تقترب من العدوانية (بالارتباط بما يوحى به الاسم بالإنجليزية) ، وسرعان ما انتهيت إلى اسم بنروز كاسم العائلة للبطلة لمدلولاته المتناقضة مع اسم البطل ، بما فيه من إيحاءات أدبية وجمالية (بن = قلم ؛ روز = وردة) ، بيد أننى ترددت بعض الوقت عند اختيارى لاسمها الأول ، متذبذبًا بين راشيل وربيكا وروبرتا ؛ وأنا أذكر أن هذا التردد قد عطلنى عن المضى قدمًا فى الفصل الثانى ، لأنه لم يكن بإمكانى أن أسكن فى تلك الشخصية إلى أن استقر على اسم لها . وفى النهاية ، اكتشفت فى أحد قواميس الأسماء أن اسم روبين يُستخدم أحيانًا ككنية لاسم روبرتا ، فقد بدا اختيار اسم يطلق على الذكر والأنثى أنسب كثيرًا لبطلتى قوية الشخصية التى تؤمن بحقوق النساء ، وأوحى هذا على الفور بتغيير جديد فى الحبكة : ذلك أن ويلكوكس كان يتوقع أن يكون روبين الذى سيزوره فى مصنعه رجلاً وليس فتاة .

وحين بلغتُ منتصف الرواية تقريبًا ، أدركتُ أننى قد اخترت لـ " فيك " ، ربما عن طريق المسار العقلى نفسه الذى اتخذه إ . م . فورستر ، نفس اسم العائلة للبطل الرئيسى لروايته " هواردز إند " ، هنرى ويلكوكس – رجل أعمال آخر يقع فى غرام امرأة مثقفة ، وبدلا من أن أغيِّر اسم بطلى ، أدرجتُ رواية "هواردز إند" على صعيد

التناص فى روايتى ، مؤكداً على نقاط التوازى بين الكتابين – عن طرق أشياء منها ، مثلا ، الكتابة المُسطَّرة على قميص ماريون ، تلميذ . روبين ، وهى : لابد من الربط بين الأشياء " (وهى العبارة الاستشهادية الواردة فى صدر رواية فورستر) ، ولماذا اسم ماريون ؟ ربما لأنها " صبية " يتوق روبين (قارن روبين هود) إلى الدفاع عن براءتها وعفتها ، أو ربما لأن جورج إليوت (وهى ترد كثيراً فى الكتب التى تقوم روبين بتدريسها) كانت تُدعى فى شبابها " ماريان إيفانز " وأقول " ربما " لأن المؤلفين لا يعون دائماً الدوافع الكامنة وراء هذه الأشياء .

أما القطعة المقتبسة من رواية بول أوستير " مدينة من زجاج " ، وهى واحدة من ثلاث روايات قصيرة رائعة تشكل " ثلاثية نيويورك " ، فهى تدفع المغزى الدلالى للأسماء فى النصوص الأدبية إلى حدود اللامعقول ، وتعمل تلك القصص الثلاث على خضر إكليشيهات القصة البوليسية وقوالبها النمطية لعملية من التشكيك ما بعد الحداثى ، عن الهوية والسببية والمعنى . وكوين نفسه يكتب قصصاً بوليسية تحت اسم "وليام ويلسون" ، وهو نفس اسم بطل قصة "إدجار ألان بو" الشهيرة عن رجل يبحث عن قرينه (انظر الفصل ٤٧) . وحين يخلطون بين " كوين " وبين " بول أوستير " من وكالة أوستير للبوليس السرى " ، يندفع كوين إلى انتحال تلك الشخصية ، ويراقب أستاذاً سابقًا يُدعى ستلمان خرج حديثًا من السجن وكان يخافه عميل كوين ، المعروف باسم ويلسون ، المعروف باسم أوستير ، وقد كتب ستلمان كتاباً خلُص فيه إلى أن تعسفية الدلالة هى من نتائج الخطيئة الأولى :

كانت إحدى مهام آدم فى الجنة خلق اللغة ، وإعطاء كل خلق وشىء اسمه ، وفى تلك الحالة من حالات البراءة ، كان لسانه ينطلق مباشرة إلى قلب العالم ، ولم تكن كلماته مجرد لواحق بالأشياء التى يراها ، وإنما كانت تكشف جوهرها وتبعثها إلى الحياة ، وكان الشىء واسمه مرادفين أحدهما للآخر ، وبعد السقوط ، تغير الحال . فقد انفصلت الأسماء عن مسمياتها ، وتحولت الكلمات إلى مجموعة من العلامات التعسفية ؛ وانفصلت اللغة عن الخالق ، ولذلك فإن قصة الجنة لا تسجل سقوط الإنسان وحسب ، بل سقوط اللغة كذلك .

ويعمد ستلمان ، كأنما للبرهنة على نظريته ، إلى تفكيك اسم كوين حين يلتقيان في نهاية الأمر ، عن طريق دفقة من الارتباط الحر غريب الأطوار ، وليس هناك حدود للارتباطات التي يثيرها اسم كوين ، ولذلك فإنه يصبح بلا معنى للقارئ بوصفه مفتاحاً تفسيرياً .

وفي القصة الثانية " أشباح " ، تحمل كل الشخصيات أسماء ألوان .

في البداية ، كان الأزرق . وبعد ذلك الأبيض ، وبعدها الأسود ، وقبل البداية ، البُنّي ، وقد وضعه البني على المسار الصحيح ، وعلمه أسرار الصنعة ، وحين بلغ البُنّي من الكبر عتياً ، حل الأزرق محله ، هذه كانت البداية ... تبدو القضية بسيطة للغاية ، فالأبيض يريد من الأزرق أن يتتبع رجلاً يدعى الأسود وألا يدعه يغيب عن ناظريه لأطول وقت ممكن .

ويقوم أوستير مرة أخرى ، عن طريق هذا النظام التعسفي للتسمية ، بتأكيد تعسفية اللغة ، ويُدخلها (التعسفية) حيث لا تنتمي عادة (الأسماء القصصية) ، وفي القصة الثالثة ، " الغرفة المغلقة " ، يعترف الراوي كيف وضع ردوداً مزورة على الإحصاء الذي تقوم به الحكومة ، محاكياً نشاط الروائي محاكاة ساخرة :

وأكثر شيء هو لذة اختراع الأسماء ، وكان يتعين عليّ أحياناً أن أكبح جماح رغبتي في وضع الغريب من الأسماء - الكوميدية الصارخة ، والكناية ، والكلمات البذيئة - ولكني كنت قانعاً في معظم الأوقات باللعب في حدود الواقعية .

وعدم إمكانية الرابط بين الدال والمدلول في القصص الثلاث ، واستحالة استعادة حالة البراءة التي كانت موجودة قبل السقوط ، حين كان الشيء واسمه واحداً ، يتمثلان على مستوى الحبكة في صورة عبثية عمل المخبر السري ، فكل قصة تنتهي بموت المخبر أو يأسه ، بعد أن يُواجه بلغز يستعصى على الحل ، ويضل طريقه في متاهة من الأسماء .

(٩)

تيار الوعى

قالت " مسز دالواى " إنها ستشترى الزهور بنفسها ، لأن لوسى لديها ما يكفيها من أعمال ، سيتعين خلع الأبواب من مفصلاتها ؛ رجال شركة " ريتلمير " سيحضرون . والآن جال فى ذهن « كلاريسا دالواى » من صباح مشرق كأنه قد خلق للأطفال على الشاطئ .

يالها من نشوة ! ياله من انطلاق ! لأن هذا هو ما بدا لها دائمًا حين قامت فى « بورتون » بفتح نافذة الشرفة على مصرعيها واندفعت إلى الهواء الطلق ، محدثة صريرًا خافتًا من المفصلات يمكنها سماعه الآن ، كم كان الهواء فى الصباح الباكر منعشًا ، كم كان هادئًا ، أكثر هدوءًا مما هو عليه الآن بالطبع؛ مثل رفيف الأمواج ؛ مثل قبلة الأمواج صافيًا ومنعشًا ، وإن كان فى نفس الوقت (بالنسبة لفتاة فى الثامنة عشرة هو عمرها فى ذلك الوقت) جليلا ؛ وهى تقف أمام النافذة المفتوحة ، وتشعر أن شيئًا مروعًا على وشك أن يقع ؛ تنظر إلى الزهور ، والأشجار ، والدخان ينحرف عنها والغربان ترتفع وتهبط تقف وتتطلع حتى هتف بها بيتر وولش « تحملين وسط الخضروات ؟ » - أكان هذا ما قال ؟ أو « إنى أفضل صحبة الناس على صحبة القرنبيط » - أكان هذا ما قال ؟ لا بد أنه قال تلك العبارة عند الإفطار ذات صباح حين خرجتُ إلى الشرفة - بيتر وولش . سيعود من الهند يومًا ما ، فى يونيو أو يوليو ، نسيت أى شهر منهما ، ذلك أن خطاباته كانت مثيرة للملل ينكر المرء أقواله ؛ عيناه ، مطواته ، إبتسامته ، تكشيرته ؛ وحين تختفى ملايين الأشياء من الذاكرة - يالغرابة - تقفز عبارات مثل هذه عن الكرنب .

فرجينيا وولف : مسز دالواى (١٩٢٥)

« تيار الوعى » عبارة صكها « ويليام جيمس » ، عالم النفس شقيق الروائى « هنرى جيمس » ليميز بها الانسياب المتواصل للفكر والإحساس فى العقل البشرى ، ثم استعارها بعد ذلك نقاد الأدب لوصف نوع معين من القصص الحديث حاول تقليد هذه العملية ، قام به كتّاب منهم جيمس جويس ودوروثى ريتشاردسون وفيرجينيا وولف .

وقد اتصفت الرواية بطبيعة الحال بطريقتها الداخلية فى عرض التجربة ، ويمكن لعبارة « أنا أفكر إذن فأنا موجود » أن تكون شعاراً لها على الرغم من أن تفكير الروائى لا يشمل منطق العقل فحسب بل يتعداه إلى انفعالاته وأحاسيسه وذكرياته وخيالاته ، ولذلك فإن من قدموا قصة حياتهم فى روايات « دانييل ديفو » وحرروا خطابتهم فى روايات صمويل ريتشاردسون – حين كانت الراوية فى فجرها بوصفها شكلا أدبيًا – كانت قد تسلطت عليهم فكرة الغوص فى أغوار النفس ، وقد جمعت رواية القرن التاسع عشر الكلاسيكية – من « جين أوستن » إلى « جورج إليوت » – بين تصوير شخصياتها بوصفهم كائنات اجتماعية وتحليل دقيق ومرهف لحياتهم الداخلية ، الأخلاقية منها والعاطفية . بيد أنه مع مطلع القرن العشرين (وبوسعك أن ترى هذا عند هنرى جيمس) ، زاد البحث عن الواقعية فى الوعى الذاتى الخاص للنفوس المفردة ، العاجزة عن توصيل جمّاع تجربتها للآخرين ولقد قيل إن رواية تيار الوعى هى التعبير الأدبى للأحادية الفردية ، وهى العقيدة الفلسفية القائلة بأنه ما من شىء حقيقى مقطوع به سوى وجود الفرد الذاتى ؛ ولكن بوسعنا على المنوال نفسه أن ندفع بأنها تقدم لنا بعض التخفف من تلك الفرضية المثبطة حين تقدم لنا مدخلا إبداعيًا للحيوات الداخلية لأشخاص آخرين ، حتى ولو كان هؤلاء الأشخاص من نسج الخيال .

ولا شك أن هذا النوع من الرواية ينحو إلى توليد التعاطف مع الشخصيات التى تعرض داخليات نفسها للأنظار ، مهما بدت أفكارهم أحيانا جوفاء أو أنانية أو دنيئة ، وبعبارة أخرى ، إن الانغمار المستمر فى ذهن شخصية غير جذابة بالمرة هو أمر لا يحتمله لا المؤلف ولا القارئ ، ورواية مسز داولاى حالة مثيرة للاهتمام بوجه خاص فى هذا السياق ، لأن بطلتها قد ظهرت أيضًا كشخصية ثانوية فى أول رواية كتبتها فرجينيا وولف وعنوانها « الرحلة إلى الخارج » (١٩١٥) وفيها تستخدم الكاتبة سرداً تقليديًا بلسان المؤلف كيما تعطى صورة غاية فى السخرية والتحيز « كلاريسا دالواى »

وزوجها بوصفها من أعضاء الطبقة العليا البريطانية المتعالين والرجعيين . فهاك مثلا ، مسز دالواى فى صورتها الأولى تعد نفسها للتعرف على أستاذ يدعى أمبروز وزوجته :

وجاهدت « مسز دالواى » ورأسها مائل قليلا لتتذكر أمبروز / هل هذا لقبه ؟ ولكنها فشلت كان ما سمعته قد أقلقها بعض الشىء : كانت تعرف أن الأساتذة يتزوجون أى فتاة / فتيات قد التقوا بهن فى الضيعات أثناء حفلات المطالعة ، أو نسوة صغيرات من سكان الضواحى يقلن بلهجة خشنة : " أعرف طبعًا أنك تريد زوجى وليس أنا " . ولكن هيلين جاءت فى تلك اللحظة وارتاحت « مسز دالواى » أن رأتها ، وأنها كانت ، رغم بعض الغرابة فى مظهرها ، لا تفتقر إلى الهندام ، وحسنة التصرفات ، وفى صوتها شىء من التحفظ ، وهذا كله علامة على أنها سيدة بمعنى الكلمة .

فنحن نرى ما تفكر فيه مسز دالواى ، بيد أن الأسلوب الذى ينقل أفكارها يضعها موضع التهكم ، ويصدر حكما صامتًا عليها ، وهناك دلائل على أن فيرجينيا وولف ، حين بدأت تكتب مرة أخرى عن هذه الشخصية ، كان غرضها من وراء ذلك فى أول الأمر نقل الصيغة نفسها شبه التهكمية ؛ ولكنها كانت قد التزمت فى ذلك الوقت برواية تيار الوعى ، وقادتها هذه الصيغة لزامًا إلى تصوير مسز دالواى فى صورة أكثر تعاطفًا بكثير .

وهناك طريقتان فنيتان ثابتتان لتقديم الوعى فى القصص النثرى ، أولاهما المونولوج الداخلى ، وفيه يصبح الموضوع النحوى للخطاب هو " أنا " ، أما نحن فنسترق السمع على الشخصية وهى تنطق بأفكارها حين ترد هذه الأفكار على ذهنها . ولسوف أبحث تلك المسألة فى الفصل التالى . أما الطريقة الثانية ، التى تُسمى الأسلوب الحر غير المباشر ، فهى ترجع على الأقل إلى أيام « چين أوستن » ، ولكن الروائيين المحدثين أمثال وولف استخدموها ببراعة متزايدة وعلى نطاق يتزايد اتساعًا . وهذه الطريقة تقدم الأفكار على هيئة حديث يُسرد (فى صيغة الغائب وفى الزمن الماضى) ولكنها تلتزم بالكلمات التى تناسب كل شخصية ، وتحذف عبارات تقليدية مثل " جال فى فكرها " أو " تساءلت " أو " سألت نفسها " وغيرها من العبارات التى يتطلبها أسوب سردى أكثر مراعاة للأصول ، وهذا يخلع على النص وهم الاقتراب اقترابًا أكثر حميمية من ذهن الشخصية ، ولكن دون حذف المؤلف فى الخطاب حذفًا كاملا .

وعبارة " قالت مسز دالواى إنها ستشترى الزهور بنفسها " هى أول جملة فى الرواية : بيان مؤلف يسرد ، بيد أنه بيان غير شخصانى ومبهم ، فهو لا يشرح من هى مسز دالواى أو لماذا هى فى حاجة إلى الزهور ، وهذا الزج المفاجئ للقارئ فى وسط حياة قائمة (فنحن نضع تدريجيًا القطع المتناثرة هنا وهناك لمعرفة سيرة حياة البطلة عن طريق الاستنتاج) يتميز بتقديم الوعى بوصفه " تيارًا " . أما الجملة التالية " لأن لوسى لديها ما يكفيها من أعمال " فهى تنقل بؤرة القصة إلى ذهن البطلة باستعمال الأسلوب الحر غير المباشر ، بحذف علامة من علامات تدخل المؤلف المتطفل مثل عبارة " خطر على بال مسز دالواى " . أما الإشارة إلى الخادمة باسمها الأول دون كلفة ، كما لابد أن تفعل مسز دالواى ، بدلا من ذكر وظيفتها ، واستخدام تعبير دارج عرضى مثل " لديها ما يكفيها " ، فإن ذلك يعود إلى الأسلوب الذى تتبعه مسز دالواى عادةً فى كلامها ، والجملة الثالثة تنتمى إلى الشكل نفسه ، أما الرابعة فهى تعود قليلا إلى طريقة سرد المؤلف كيما تخبرنا بالاسم الكامل للبطلة ، وبسرورها من الصباح الصيفى الجميل " والآن ، جال فى ذهن كلاريسا دالواى ، ياله من صباح ، مشرق كأنه قد خُلق للأطفال على الشاطئ " . والصيحتان التاليتان : " يالها من نشوة ! ياله من انطلاق ! " يبدوان فى الظاهر مونولوجًا داخليًا ، بيد أنهما ليستا استجابة البطلة وقد نضجت فى السن لذلك الصباح فى وسنستمر حيث خرجت لشراء الزهور ، إنها تتذكر نفسها فى سن الثامنة عشرة وهى تتذكر نفسها حينما كانت طفلة . أو ، بمعنى آخر ، فإن صورة " مشرق كأنه قد خُلق للأطفال على الشاطئ " التى أثارها صباح وسنستمر ، تعيد إلى ذاكرتها كيف أن استعارات مماثلة ، عن الأطفال الذين يلهون فى البحر ، سوف ترد على الذهن حينما " اندفعت " فى الهواء المنعش الهادئ للصباح الصيفى " مثل رفيف الأمواج ؛ مثل قبلة الأمواج " ، فى بورتون (وهو على ما نظن بيت فى الريف) ، حيث تقابل شخصًا يدعى بيتر وولش (وهى أول بادرة تنبىء بتكوين قصة) . ويختلط الحقيقى بالمجازى ، والحاضر بالماضى على نحو لا فكاك منه ، ويؤثر الواحد منهما فى الآخر فى العبارات الطويلة الملتوية ، وكل فكرة أو ذكرى تبعث أخرى وراءها ، وعلى مستوى الواقع ، لا تستطيع كلاريسا دالواى أن تثق فى ذاكرتها : " تحلمين وسط الخضروات ؟ " ، " أكان هذا ما قال ؟ أو " أنى أفضل صحبة الناس على صحبة القرنبيط ، " – أكان هذا ما قال ؟ " .

وقد تكون العبارات ملتوية حقًا ، بيد أنها - باستثناء رخصة الأسلوب الحر غير المباشر - حسنة التكوين وذات إيقاع جميل . فلقد سربت فرجينيا وولف بعضًا من بلاغتها الغنائية فى تيار وعى « مسز دالواى » دون أن يكون ذلك واضحًا ، قم بتحويل العبارات التالية إلى ضمير المتحدث تجد أنها قد أصبحت مغرقة فى الصفة الأدبية وستُعتبر تفريغًا على الورق للأفكار العابرة لإحدى الشخصيات ، ستصبح بالفعل " كتابة " حقة ، فى أسلوب منمق نوعًا ما ، عن ذكريات بصورة السيرة الذاتية :

يالها من نشوة ! ياله من انطلاق ! لأن هذا هو ما بدا لها دائمًا حين قامت فى " بورتون " بفتح نافذة الشرفة على مصراعيها واندفعت إلى الهواء الطلق ، محدثة صريرًا خافتًا من المفصلات يمكنها سماعه الآن ، كم كان الهواء فى الصباح الباكر منعشًا ، كما الأمواج مثل قبلة الموجة صافيًا ومنعشًا ، وإن كان فى الوقت نفسه (بالنسبة لفتاة فى الثامنة عشرة وهو عمرها فى ذلك الوقت) جليلا : وهى تقف أمام النافذة المفتوحة ، وتشعر أن شيئا مروعًا على وشك أن يقع .

وأنا أعتقد أن المونولوج الداخلى فى رواية « فرجينيا وولف » اللاحقة " الأمواج " يعانى من هذه الصنعة الزائفة ، ولقد قام « جيمس جويس » بتقديم عرض أكثر تنويعًا لتلك الطريقة فى تصوير تيار الوعى .

(١٠)

المونولوج الداخلي

تحسس عند عتبة الباب جيبه الخلفي بحثًا عن مفتاح الباب الرئيسي ، ليس هناك في البنطلون الذي خلعته ، لابد أن أجده . معي حبة البطاطس . الدولاب يصدر صريرًا لا حاجة بي لإيقاظها ، وتقلّبتْ في نومها تلك المرة ، وجذب باب الردهة وراءه بهدوء شديد أكثر ، إلى أن مست سقّاطته الأرض . غطاء رخو . يبدو مقلقًا . حسنًا ، إلى أن أعود على كل حال .

وعبر الطريق إلى الناحية المشمسة ، متفاديًا الحجارة المتكسرة أمام رقم ٧٥ وكانت الشمس تقترب من برج كنيسة جورج . أعتقد أنه سيكون يومًا دافئًا خاصة في هذه الملابس السوداء أشعر أكثر بالدفء ، التوصيلات السوداء تعكس (أو هي تكسر ؟) الحرارة ولكن ليس بمقدوري أن أذهب في تلك البدلة الخفيفة فما أنا ذاهب إلى نزهة وكثيرًا ما أطبق جفناه في هدوء بينما كان يسير في الدفء السعيد .

هبطتا الدرجات من جهة « ليهي » بحذر « فراوين زيمر » ثم إلى الشاطئ المنحدر ، وأقدامهن العريضة تغوص في الرمل المليء بالغرين مثلي ومثل « ألجي » تتجهان إلى أمنا العظيمة وأرجحت رقم واحد حقيبة الولادة بتثاقل بينما أخذت مظلة الأخرى تحفر في الرمل ، تخرجان لنهار اليوم من حيّهما « ليبرتيز » السيدة « فلورانس ماكّابي » أرملة المرحوم « بات ماكّابي » المأسوف عليه ، من شارع برايد إحدى شقيقاتها جذبتني باكيًا إلى الحياة خلق من لا شيء ماذا في حقيبتها ؟ جنين مجهض بقطر حبلة السرى وراءه مدثر في صوفة حمراء ، حبال الجميع مربوطة بعضها إلى بعض حبل مضفر لكل بني البشر هذا هو السبب في أن الكهنة الصوفيين ، هل ستكون مثل الآلهة ؟ تحدق في سرتك . آلو . كينش على الخط أعطني عد نفيل ، ألف ألف ، صفر ، صفر ، واحد .

نعم لأنه لم يفعل شيئًا مماثلا من قبل أن يطلب أن أحضر له إفطاره في السرير وبه بيضتان منذ فندق " سيتي آرمز " حين كان يتظاهر بأنه مريض ويلازم الفراش بصوته النائح يضرب ضربته كي يحظى باهتمام تلك العجوز « مسز ريوردان » التي كان يظن أنها ستذكرنا في وصيتها وهي لم تترك لنا مليمًا واحدًا وإنما أنفقت أموالها

فى إقامة القداس لنفسها وعلى روحها ، أبخل شخصية على الإطلاق كانت حقيقة تخاف أن تدفع شلنا لمشروباتها الروحية وتحكى لى على كل أمراضها ، ثرثرة طويلة عن السياسة والزلازل ونهاية العالم ، فلنتمتع بحياتنا أولا ، كان الله فى عون العالم إذا كانت كل النسوة مثلها تهاجم المايوهات وفتحات الفساتين العريضة طبعًا لا أحد يريدها أن ترتدى تلك الملابس أعتقد أنها متدينة لأنه ما من رجل يمكن أن ينظر إليها مرتين .

جيمس جويس : عوليس (١٩٢٢)

إن عنوان رواية جويس " عوليس " هو الدليل الوحيد الثابت فى النص بأكمله على أن حكايتها عن يوم عادى تماماً فى دبلن ، ١٦ يونيو ١٩٠٤ ، يعيد تمثيل أو يحاكى أو يحرف قصة هوميروس " الأوديسة " (التى يُسمى بطلها أوديسيوس التى هى باللاتينية عوليس) . وليوبولد بلوم ، وكيل الإعلانات المتجول ، هو بطلها الذى لا بطولة فيه ، وزوجته موللى تقصر تماماً عن محاكاة نظيرتها فى الملحمة الإغريقية ، بنيلوبى ، بالنسبة لإخلاصها لزوجها ، فبعد أن يجوب بلوم مدينة دبلن طولا وعرضاً فى مهام مختلفة لا تؤدى إلى نتيجة ، مثلما ضل أوديسيوس طريقه فى البحر الأبيض المتوسط بفعل الرياح المعاكسة حين كان عائداً إلى وطنه بعد حرب طروادة يقابل « ستيفن ديدالوس » ويصادقه على نحو أبوى ، وستيفن هو تليماك فى الملحمة ، وصورة لجويس فى شبابه – كاتب فخور مفلس طموح متغرب عن والده .

« وعوليس جويس » ملحمة سيكولوجية أحرى من كونها ملحمة بطولية ، فنحن نتعرف على الشخصيات الأساسية فيها لا عن طريق ما نسمع عنهم ، بل بالمشاركة فى أفكارهم الأشد خصوصية ، والتى تقدم لنا بوصفها تيارات للوعى تلقائية وموصولة لا تنقطع ، والأمر بالنسبة للقارئ يكون كما لو أنه وضع على أذنيه سماعات موصولة بذهن الشخصية ، وهى ترصد تسجيلا لا نهاية له لانطباعاتها وتأملاتها وتساؤلاتها وذكرياتها وتهويماتها ، إذ يثيرها إحساسات مادية أو عن طريق تداعى الأفكار ، ولم يكن جويس أول من استخدم المونولوج الداخلى (فهو قد أرجع ابتداع هذه الطريقة إلى « إدوار ديجاردان » ، وهو روائى فرنسى مغمور عاش فى أواخر القرن التاسع عشر) . كما أنه لم يكن آخر من استخدم هذا الأسلوب ؛ ولكنه دفع به إلى حد عالٍ من الكمال جعل من استخدمه بعد ذلك من الروائيين ، باستثناء « فوكنر » « وبيكيت » ، يبدوان باهتين بالمقارنة به .

والمونولوج الداخلى هو بالفعل فن يصعب جداً استخدامه بصورة ناجحة ، إذ هو ينحو إلى فرض إيقاع بطئ على السرد ، وإضجار القارئ بالكثير من التفاصيل التافهة ، ويتفادى جويس تلك المزالق جزئياً بواسطة عبقريته فى معالجة الكلمات ، مما يخلع على أشد الأحداث أو المواضيع تفاهة جاذبية تجعلنا نراها كما لو أننا نصادفها لأول مرة ، وكذلك يعمل جويس على تنويع التركيب النحوى لخطابه ، مازجًا بين المونولوج الداخلى والأسلوب الحر غير المباشر والوصف السردى التقليدى .

والقطعة الأولى تتعلق بـ « ليوبولد بلوم » وهو يغادر منزله في الصباح الباكر كيما يشترى كلاوى خنزير لإفطاره . وعبارة " تحسس عند عتبة الباب جيبه الخلفى بحثًا عن مفتاح الباب الرئيسى " تصف العمل الذى يقوم به بلوم من وجهة نظره هو ، ولكنها تتضمن – نحويًا – قصَّاصا يقوم بالسرد ، حتى وإن كان هذا القصَّاص غير مشخص وعبارة " ليس هناك " مونولوج داخلى ، وهى اختصار لفكرة بلوم التى لم ينطق بها : " المفتاح ليس هناك " ، وحذف الاسم [الفعل فى الأصل الإنجليزى] يوحى بفورية الاكتشاف ، وما ينطوى عليه من إحساس طفيف بالجزع ، ويتذكر أن المفتاح فى بنطلون آخر خلعه لأنه يرتدى الآن بذلة سوداء ليحضر بها جنازة فى موعد لاحق من النهار ، وعبارة " معى حبة البطاطس " تبدو غريبة تمامًا للقارئ الذى يطالع الرواية لأول مرة : ففى المكان المناسب نكتشف أن بلوم الذى يؤمن بالتطير يحمل معه حبة بطاطس على سبيل التعويذة ، ومثل هذه الألغاز تضيف إلى أصالة الأسلوب ، فمن الواضح أننا لا يمكن أن نحيط إحاطة كاملة بتيار الوعى لدى شخص ، ويقرر بلوم عدم العودة إلى غرفة نومه لإحضار المفتاح الذى نسيه لأن باب الدولاب يصدر صريراً ربما يزعج زوجته ، التى كانت لا تزال نائمة على السرير ؛ وهذا دليل على طبيعة بلوم الطيبة أساسًا التى تراعى الآخرين ، وهو يشير إلى موللى بلوم بضمير الغائب ، لأن زوجته تحوم دائمًا فى وعيه إلى حد أنه لا يحتاج إلى أن يحدد لنفسه الاسم ، كما لابد أن يفعل السارد الخارجى الذى يضع صالح القارئ نصب عينيه .

والجملة التالية فى القطعة نفسها ، وهى جملة تتسم بالمحاكاة البارعة ، تعود إلى الأسلوب السردى لتصف كيف جذب بلوم الباب حتى أصبح شبه مغلق ، ولكنها تلازم وجهة نظر بلوم وتبقى فى نطاق الكلمات التى يستخدمها ، وذلك حتى يمكن تضمين شذرة مونولوج داخلى تتمثل فى كلمة " وأكثر " فى الجملة دون حدوث أى تنافر ، ويميز الفعل الماضى : بدا مغلقًا " الجملة التالية بالأسلوب الحر غير المباشر ، ويوفر نقلة سهلة للعودة إلى المونولوج الداخلى : " حسنًا ، إلى أن أعود على كل حال " ، التى تمثل فيه كلمة " حسنًا " اختصار العبارة " هذا سيكون حسنا " . ولا توجد فى هذه القطعة عبارة واحدة سليمة من ناحية القواعد النحوية أو مكتملة بالمقاييس المحددة ، باستثناء العبارات السردية ، وهذا لأننا لا نفكر ، ولا حتى نتكلم بطريقة عفوية ، بعبارات كاملة التكوين .

والقطعة المقتبسة الثانية ، التي تصف « ستيفن ديدالوس » وهو يلمح امرأتين بينما يتمشى على الشاطئ ، تُظهر التنوع نفسه في أنماط الخطاب الروائي ، ولكن ، في حين كان تيار أفكار بلوم عملي المنحى وعاطفيًا ، وكذلك علميًا على نحو غير مدروس (فهو يلتمس على غير هدى المصطلح العلمي الصحيح لتأثر الملابس السوداء بالحرارة) ، فإن تيار أفكار ستيفن تأملي ، لمَّاح ، أدبي – ومتابعته أصعب بكثير . و " آجلي " إشارة مألوفة للشاعر " ألجر نون سوينبيرن " ، الذي قال عن البحر أنه " أم رؤوم عظيمة " ؛ وكلمة " بتثاقل " [lourdily] هي إما اصطلاح أدبي قديم أو هي كلمة اخترعها ستيفن من أيام حياته البوهيمية في باريس ، إذ إن كلمة lourd تعني ثقيل بالفرنسية . وتحفز مهنة مسز " ماكَّابي " خيال ستيفن الأدبي إلى ابتعاث ذكرى مولده بتحديد مدهش " إحدى شقيقاتها جذبتني باكيًا إلى الحياة " ، وهي عبارة أخرى فيها محاكاة معجزة تجعل القارئ يشعر بجسم الطفل الوليد لزجا بين يدي القابلة ، أما الصورة السقيمة نوعا ما بأن هناك جنينًا مجهضًا في حقيبة مسز " ماكَّابي " فهي تعمل على تحويل تيار الوعي لدى ستيفن إلى خيالات معقدة وبالغة الغرابة ، يتصل فيها الحبل السُري إلى سلك يربط بين كل بني البشر وبين أمهم الأولى ، حواء ، ويوحي بالسبب الذي يدعو الكهنة الشرقيين إلى تأمل سراتهم (من الكلمة اليونانية omphalos) رغم أن ستيفن لا يكمل الجملة ، إذ يقفز ذهنه إلى فكرة خيالية استعارية أخرى ، وهي تشبيه الحبل السُري الجماعي بسلك التليفون ، والذي عن طريقه يقوم ستيفن (الذي يطلق عليه صديقه باك ماليجان كنية " كينش ") بتخيل نفسه يتصل هاتفيًا في نزوة من نزواته بجنة عدن .

ولم يكتب جويس " عوليس " كلها بأسلوب تيار الوعي ، فبعد أن ذهب بالواقعية السيكلوچية إلى أقصى مدى يمكن أن تذهب إليه ، تحول ، في الفصول اللاحقة من روايته ، إلى أنواع مختلفة من الأساليب وطرق المزج والتقليد التهكمي ؛ فهي ملحمة لغوية كما هي ملحمة سيكلوجية . ولكنه أنهى الرواية بأشهر مونولوج داخلي على الإطلاق ، المونولوج الداخلي لـ " موللي بلوم " .

ففي آخر " حلقة " (كما تُسمى الفصول في " عوليس ") ، تصبح موللي بلوم ، زوجة ليوبولد بلوم ، التي كانت حتى آنذاك موضوعًا لأفكاره هو وغيره وملاحظاتهم وذكرياتهم ، هي نفسها الموضوع ومركز الوعي ، ففي خلال أصيل اليوم نفسه ، خانت

ليوبولد مع متعهد حفلات يسمى " بليزس بويلان " (فهى مغنية شبه محترفة) ، والآن نحن فى أواخر الليل ، وقد دلف بلوم إلى الفراش ، وأيقظ موللى عند ذاك ، وهى ترقد إلى جواره ، نصف مستيقظة ، تتذكر غافية أحداث اليوم ، وأحداث حياتها الماضية ، خاصة تجاربها مع زوجها ومع عشاقها الآخرين ، وفى الواقع لم يكن بلوم وزوجته يعيشان حياة زوجية طبيعية منذ سنوات كثيرة ، بعد صدمة فقدان ابنهما وهو ما زال طفلا ، بيد أنهما يظلان مرتبطين عن طريق الألفة ونوع من الود الساخط بل وحتى الغيرة . وقد كان يوم بلوم ملبداً بالقلق من جراء معرفته بلقاء موللى وعشيقها ، ويبدأ مونولوج موللى الداخلى الذى يكاد يخلو تماماً من علامات الترقيم ، بتفكيرها فى أن بلوم لابد وأن يكون قد مر بمغامرة غرامية ما دام قد خرج على عادته وفرض شخصيته بأن طلب منها أن تُحضر له فطوره إلى الفراش فى الصباح التالى ، وهذا شىء لم يفعله منذ زمن قصى ، حين كان يتظاهر أنه قعيد الفراش كيما يؤثر على أرملة تدعى مسز ريوردان (التى هى فى حقيقة الأمر خالة ستيفن ديدالوس ، وهذه إحدى المصادفات البسيطة الكثيرة التى تشبك معا أحداث " عوليس " التى تبدو عشوائية فى ظاهرها فحسب) كان يأمل أن يتلقى منها إرثا ، ولكنها فى الواقع لم تترك لهما شيئًا ، بل خصصت كل مالها للإنفاق على قداسات تتلى على روحها بعد مماتها ... (والمرء ينحو حين يعيد حكاية مناجاة موللى الذاتية إلى استخدام أسلوبها الانسيابى الحر نفسه) .

وفى حين أن تيار الوعى لدى « ستيفن » « وبلوم » يحفزه انطباعاتهما الآتية من الحواس ، فإن « موللى » ، إذ ترقد فى الظلمة ولا يشتت ذهنها إلا ضجة عابرة صادرة من الطريق ، تحملها ذكرياتها قدماً ، ذكرى تجر أخرى عن طريق تداع فى الأفكار من نوع ما ، وفى حين ينحو التداعى فى وعى ستيفن إلى صور الاستعارة البلاغية (شىء يوحى بشىء آخر عن طريق التشابه ، وغالبا ما يكون تشابها خاصًا وغريبًا) وينحو فى وعى بلوم إلى صور الكناية البلاغية (شىء يوحى بشىء آخر لأنهما يرتبطان بقانون العلة والمعلول ، أو بالتجاور فى الزمان أو المكان) ، فإن تداعى الأفكار فى وعى موللى هو تداع حرفى ليس إلا : فإفطار فى الفراش يذكِّرها بإفطار آخر فى الفراش ، ورجل فى حياتها يذكِّرها برجل آخر ، ولما كانت أفكارها عن بلوم تؤدى بها إلى التفكير فى عُشّاق آخرين ، فليس من السهل دائمًا تحديد من تعنى من الرجال حين تستخدم ضمير الغائب المذكَّر .

(١١)

إزالة الألفة

أقول ، إن اللوحة بدت كما لو كانت تعتبر نفسها ملكة المجموعة .

كانت تصور امرأة ، أعتقد أنها أكبر بكثير من حجمها الحقيقي ، وحسبتُ أن هذه السيدة ، إذا وضعت في ميزان للأحجام يناسب الأوزان الكبيرة ، لابد أن تكون ما بين ٨٩ و ١٠٢ من الكيلو جرامات . كانت والحق يقال حسنة التغذية للغاية ، فلابد أنها استهلكت من لحوم الجزارين - عدا الخبز والخضروات والمشروبات - قدراً مكّنها من الوصول إلى هذا العرض وذلك الطول وتلك الثروة من العضلات وهذه الوفرة من اللحم كانت تستلقي نصف متكئة على الأريكة ، لماذا ؟ يصعب الرد على هذا السؤال ، فضوء النهار الغامر يحيط بها من كل جانب ، وكانت تبدو موفورة الصحة ، وذات عافية تمكنها من القيام بعمل اثنين من الطباخين العاديين ، ولم يكن لها أن تشكو من ضعف عمودها الفقرى ، فكان يجب أن تكون واقفة أو على الأقل جالسة في وضع قائم ، ولم يكن هناك داع لأن تضيع وقتها هكذا في الظهيرة مسترخية على أريكة ، كذلك كان ينبغي لها أن ترتدى ملابس محتشمة ، فستان يغطيها كما يجب ، وهو ما لم يكن عليه الحال ، لقد عمدت ألا تغطى نفسها بأى من الأنسجة الوفيرة التى تبدو فى اللوحة - حوالى سبعة وعشرين ياردة حسب تقديرى . وفوق هذا ، لم يكن هناك ما يبرر الفوضى التى تحوطها : أوعية المطبخ ... أو ربما كان من الأفضل أن أقول الزجاجات والكئوس ... تنتثر هنا وهناك فى مقدمة اللوحة ، يختلط بها كوم من الزهور الذابلة . وثمة كتلة سخيفة ومهملة من النسيج تكاد تغطى الأريكة وتنوء بحملها على الأرض .

وحين راجعت الكتالوج ، وجدت أن هذه اللوحة الشهيرة تحمل اسم " كليوباترا " .

شارلوت برونتي : فييت (١٨٥٣)

إزالة الألفة هى ترجمة للكلمة الروسية Ostranenie (ومعناها الحرفى " إضافة الغرابة ") وهى اصطلاح نقدى ثمين آخر صكته مدرسة الشكليين الروسية ، وفى مقال مشهور نُشر لأول مرة عام (١٩١٧) ، دفع فكتور شكلوفسكى بأن الهدف الرئيسى للفن هو التغلب على آثار التعود القاتلة عن طريق تقديم الأشياء المألوفة بطرق غير مألوفة :

« التعود يلتهم الأعمال والملابس والأثاث وزوجة المرء والخوف من الحروب ... والفن موجود كيما يتمكن المرء من استعادة الإحساس بالحياة ؛ إنه يوجد كيما يحس المرء بالأشياء ، كى يجعل من الصخر " صخرًا " . إن الهدف من الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تُحس ، وليس كما هى معروفة » .

وهذه النظرية تبرر أوجه التشويه والتفكيك اللذين يمارسهما كتّاب الحداثة ، بيد أنها تنطبق كذلك على مؤلفى الرواية الواقعية الكبار . وقد أورد شكلوفسكى بين ما أورده من أمثلة ، فقرة يسخر فيها تولستوى سخرية فعالة من الأوبرا عن طريق وصف عرض أوبرالى كأنما هو من منظور شخص لم ير أو يسمع أى أوبرا من قبل :

« وبعد ذلك جاء المزيد من الناس يجرون هنا وهناك وبدأوا يسحبون إلى الخارج الصبية التى كانت تلبس رداء أبيض ثم أصبحت الآن ترتدى ثوبًا أزرق سماويًا . ولكنهم لم يسحبوها إلى الخارج على الفور ، بل تمهلوا معها وقتا طويلا قبل أن يسحبوها خارجًا » .

وتقدم « شارلوت برونتى » شيئًا مماثلا عن الصالونات الفنية فى الفقرة التى اقتبسناها أعلاه من روايتها " فييت " .

وفييت هو الاسم الخيالى لمدينة بروكس ، حيث تضطر البطلة التى تروى القصة لوسى سنو – أن تكسب قوتها بالعمل مُدرسة فى مَدرسة داخلية للبنات ، وهى واقعة سرًا فى غرام لا أمل فيه لطبيب إنجليزى هو « جون بريتون » ، الذى يصطحبها لزيارة قاعات العروض الفنية ثم يتركها كى تستكشف اللوحات وحدها ، وهو ترتيب يتلاءم مع روحها التى تتسم بالاستقلال .

واللوحة موضع البحث هنا تنتمى إلى طراز معروف من الرسوم يجرى بمقتضاه إضفاء الاحترام على التصوير المسرف للأنثى العارية ، بربطها بمصدر أسطورى

أو تاريخي ، وعن طريق حجمها الضخم الذى يملأ النفس بالوجل ، وعلامات رمزية أخرى توحى بانتمائها إلى الثقافة الرفيعة ، وطبيعى أن التناقضات الواردة فى مثل هذا المشهد كانت أكثر حدة فى أيام « شارلوت برونتى » ، حين كانت المرأة مضطرة لأن تُبقى كل بوصة تقريبًا من جسدها مغطاة فى كل الأوقات ، عنها فى أيامنا . وتُبرز المؤلفة ، من خلال بطلتها ، هذه التناقضات ، والزيف الأساسى (فى رأيها) لهذا النوع من الفن ، وذلك بوصف اللوحة وصفا حرفيًا وصادقًا ، فتضعها بذلك فى سياق حياة النساء الواقعية ، وتتجاهل خطاب تاريخ الفن والتذوق الفنى الذى يتم الإحساس بتلك اللوحات " عادةً " فى إطاره .

وهكذا فإن حجم المرأة الهائل ، والأقمشة النسيجية الزائدة عن الحد التى تحيط بها ، وهى من الأمور التى يتم تجاهلها أو التغاضى عنها فى التذوق التقليدى للفن ، تبرز إلى الوجود عن طريق حساب استقرائى وشبه علمى للوزن والكم : " ما بين ٨٩ و ١٠٢ من الكيلو جرامات ... سبعة وعشرين ياردة من القماش " . ولقد تعودنا على رؤية الأقمشة والنسيج فى اللوحات الكلاسيكية العارية ، تتماوج حول الشخصية المصورة فى اللوحة فى ثنيات هوجاء دون أن تغطى أى شىء من جسدها فيما عدا بوصات صغيرة ، إلى درجة أننا لم نعد نشعر بمدى زيفها ، وينطبق الشىء نفسه على التوزيع الحى لمختلف الأشياء والأدوات التى تظهر فى المستوى الأول لمثل تلك اللوحات ، لماذا تكون هذه الكؤوس ملقاة دائمًا على الأرض ما دامت الشخصيات المصورة تكون فى وضع يسمح لهم بترتيبها على نحو ملائم ، أو يكون لهم خدم يقومون بذلك ؟ والفحص المدقق الذى قامت به لوسى يجسِّد الأسئلة التى تعودنا أن نحبسها فى صدورنا عند زيارتنا للمتاحف فهى تسخر من الوضع المسترخى للسيدة المتكئة على الأريكة ، بكل ما يحمله ضمنا من دعوة إيروسية ، بملاحظتها عن عدم ملاءمة الوقت الذى تصوره اللوحة من أوقات النهار ، وعدم وجود أى دليل يوحى بأى ضعف جسمانى تعانى منه الشخصية المصورة ، وتشير لوسى ، بحجبها عنوان اللوحة إلى ما بعد وصفها لها ، إلى تعسف وزيف المبرر التاريخى / الأسطورى الذى تزعمه اللوحة ، وهى التى كان يمكن بالمنطق نفسه أن تُسمى " ديدو " أو " دليلة " أو بالأحرى " المحظية " .

ووصف اللوحة فى حد ذاته لا يتضمن أى محتوى سردى ؛ ذلك أن القصة " تتوقف " حتى يمكن إيراد هذا الوصف . بيد أن له " وظيفة " قصصية ؛ فأولا ، يسهم

الوصف فى رسم شخصية لوسى سنو ، الشابة ذات الآراء القوية المستقلة غير التقليدية ، رغم أن افتقارها إلى الجمال والمال والمكانة الاجتماعية يضطرها فى معظم الأحوال أن تحتفظ لنفسها بتلك الآراء . وثانيا ، فهو يخلق مشهداً شيقًا للسيد « بول عما نويل » ، المدرس حاد الطباع ، غير الجذاب وإن كان مليئاً بالحيوية ، الذى يعمل فى المدرسة نفسها مع لوسى ، والذى تعترف فى الوقت المناسب بأنه رفيق أكثر ملاءمة من الدكتور جون الذى توحى المظاهر السطحية فحسب بصلاحيته لها ، ذلك أن « بول عمانويل » يُفاجأ بها تقف أمام لوحة كليوباترا ويصاب بصدمة ، وهو رد فعل يظهره بمظهر المحصَّن ضد هراء التذوق الفنى (فهو لا يهتم بادعاءات اللوحة من الثقافة الرفيعة) والحريص على القوالب النمطية بالنسبة للذكر والأنثى (فهو يرى أنه من غير المناسب لشابة مثلها أن تتأمل تلك اللوحة) سحب لوسى بعيداً كيما يريها لوحة أخرى تصور ثلاثة مشاهد عاطفية فى حياة امرأة فاضلة ، فتجدها لوسى سخيفة وغير ملائمة مثلها فى ذلك مثل لوحة كليو باترا .

وكانت فييت هى آخر رواية تكتبها شارلوت برونتى قبل موتها المبكر ، كما أنها أنضج رواياتها ، وقد أصبحت هذه الرواية نصا مهمًا من نصوص النقد النسائى المعاصر ، لأسباب تتضح بجلاء فى الفقرة المقتبسة ، بيد أن شارلوت برونتى – فى إزالتها لألفة تصوير النساء فى اللوحات التاريخية – كانت تتخذ موقفًا من الفن وكذلك من السياسات الجنسية ، وبصفة خاصة من فنها هى نفسها ، الذى حرر ذاته تدريجيًا وبمشقة كبيرة من أوجه الزيف وإرضاء الرغبات ، وهو ما كان يشيع فى الميلودراما والرومانس ، وقد قالت لوسى سنو قبل الفقرة المقتبسة مباشرة : " لقد بدا لى أن لوحة أصيلة وجيدة نادرة ندرة الكتاب الأصيل الجيد " ورواية فييت أحد تلك الكتب .

ولكن ، ماذا نعنى حين نقول – على سبيل التقريظ – إن كتابا ما " أصيل " ؟ إننا لا نعنى عادةً أن الكاتب قد اخترع شيئًا لم يسبقه إليه أحد ، بل إنه قد جعلنا " ندرك " ما كنا " نعرف " قبل ذلك بصورة نظرية ، عن طريق انحرافه عن الطرق التقليدية المألوفة لتصوير الواقع ، ومجمل القول إن إزالة الألفة هى عبارة أخرى لكلمة " الأصالة " ، ولسوف ألجأ إلى هذا التعريف مرة أخرى فى تلك اللمحات عن الفن الروائى .

(١٢)

الإحساس بالمكان

في لوس أنجليس ، لا يمكن لأحد أن يقوم بأي شيء ما لم يكن لديه سيارة . وأنا ، من جهتي ، لا أستطيع القيام بأي شيء ما لم أشرب ، والجمع بين الشرب وقيادة السيارات هو والحق يقال أمر مستحيل في هذه المدينة ، فإن حدث وفككت حزام الأمان أو انحنيت لتلتقط منفضدة السجائر من العربة أو قمت بتنظيف أنفك : لا يصبح أمامك إلا غرفة المشرحة في " الكاتراز " ، أما الأسئلة والتحقيق فهي تأتي بعد ذلك ، ففي هذه المدينة ، تشعر أنك لو ارتكبت أبسط مخالفة ، أو قمت بأقل تغيير ، فستسمع صيحات التنبيه بمكبرات الصوت ، وتظهر أمام عينيك سلسلة من الصور التي تهددك ، وسيلقي خنزير تحمله إحدى طائرات الهليكوبتر بروثه فوق رأسك .

فماذا إذن يستطيع فتى مسكين مثلي أن يفعل ؟ يخرج من الفندق ، فندق " فريمونت " . ووجه المنطقة العمرانية من الجزء الأدنى من المدينة يغطيه مخاط أخضر. وإذا ما اتجهتَ يمينًا أو اتجهتَ يسارًا فما أنت إلا كالفأر على شاطئ نهر مزدحم ، هذا المطعم لا يقدم خمورًا ، وذاك لا يقدم لحومًا ، وذلك الأبعد لا يخدم إلا الشواذ ، يمكنك في هذه المدينة أن يغسلوا قردك بالشامبو ، وأن يرسموا لك وشمًا على مؤخرتك ، خدمات مستمرة طوال الأربع والعشرين ساعة يوميًا ، ولكن ، هل باستطاعتك الحصول على وجبة غداء ؟ على الرغم من أنك ترى على الرصيف المقابل واجهةً بالنيون تعلن " لحوم – مشروبات كحولية – بلا حدود " ، فالأفضل أن تنسى ذلك فمن أجل أن تعبر الشارع إلى الرصيف المقابل ، لابد وأن تكون قد ولدت هناك ، فكل إشارات المرور لعبور المشاه حمراء على الدوام ، كلها تعلن " لا تمش " . هذه هي العبارة ، هذا هو مضمون لوس أنجليس : لا تمش . ابقَ في بيتك . قُد سيارتك . لا تمش . اجرِ ! وجربت التاكسيات . بلا جدوى . فسائقو التاكسي كلهم كأنهم جاءوا من كوكب زحل ، لا يعرفون هل السواقة على هذا الكوكب على اليمين أم على الشمال . وأول شيء يتعين عليك أن تفعله ، في كل مرة ، هو أن تعلمهم كيف يسوقون .

مارتين إيميس : المال (١٩٨٤)

لابد أنه قد أصبح واضحًا للقارئ الآن أن تقسيمي للفن الروائي إلى " معالم " مختلفة هو تقسيم اصطناعي إلى حد ما ، فالأساليب المستخدمة في الروايات متعددة وتتصل ببعضها البعض ، وكل منها يستمد من الآخر ويسهم فيه . والقطعة التي اخترتها من رواية " المال " لـ « مارتين إيميس » بوصفها مثالا على وصف المكان ، يمكن تماماً أن تكون مثالا للسرد الشفاهي في سن المراهقة أو إزالة الألفة ، أو العديد من المواضيع التي لم أتعرض لها بعد ، وهذه طريقة أخرى للقول بأن الوصف في رواية جيدة لا يكون وصفًا " فحسب " .

والإحساس بالمكان هو ظاهرة حديثة نسبيا في تاريخ القصة ، فكما لاحظ ميخائيل باختين ، إن المدن في القصص الكلاسيكية تشكل بالنسبة للحبكة خلفية يمكن الاستعاضة بواحدة منها عن الأخرى : فإفسوس يمكن أن تكون كورينثة أو سيراكيوز ، بالنسبة للقليل الذي يرد عنها في القصة ، كما أن أوائل الروائيين الإنجليز لم يكونوا أكثر تحديداً بالنسبة للمكان ، فلندن في روايات هنري فيلدنج ، مثلا ، تفتقر إلى التفاصيل المرئية الحية للندن في كتابات ديكنز . فحين يصل توم جونز إلى العاصمة بحثًا عن حبيبته صوفيا ، يقول لنا الراوي إنه : كان غريبًا تمامًا في لندن ؛ ولما كان قد وصل أول ما وصل إلى حي من أحياء المدينة لا يكاد يوجد لسكانه أي صلة ببيوتات هانوفر أو ميدان جروزفنور (ذلك أنه دخل من جهة " جراي إن لين ") فقد جال تائهًا لبعض الوقت ، قبل أن يجد طريقة إلى تلك القصور السعيدة ، حيث تعمل " عجلة الحظ " على التفرقة بين السوقة وبين أولئك الذين ولد أسلافهم في أيام أفضل ، عن طريق أنواع متفرقة من الجدارة ، فأهالوا الثروات والشرف على أحفادهم .

فنحن نجد وصفًا للندن من وجهة نظر الاختلافات في الطبقة والمركز بين سكانها ، كما يجري تفسيرها من جانب رؤيا المؤلف الساخرة ، وليست هناك أي محاولة لجعل القارئ " يرى " المدينة ، أو لوصف أثرها الحسي على شاب يفد إليها لأول مرة من الريف ، قارن ذلك بوصف ديكنز لجزيرة يعقوب في " أوليفر تويست " :

يتعين على الزائر ، كي يصل إلى هذا المكان ، أن يخترق متاهة من الشوارع الخانقة الضيقة الموحلة ، التي يحف بها زمرة من أخشن وأفقر الناس الذين يعيشون قريبًا من النهر ... وتعرض المحلات أكداسًا من المؤن شديدة الرخص وقليلة القيمة ؛ بينما تتدلى أصناف الملابس رديئة النوع من أبواب البائعين وتتبدى من شرفات المنازل

... وهو يسير تحت عوارض المنازل التي تبرز على الرصيف ، وجدران منهارة تبدو وكأنها تترنح وهو يمرّ بها ، ومداخن شبه متهاوية ، تريد أن تنقض ، ونوافذ يحميها قضبان من الحديد الصدئ قد أكلها الزمن والتراب ، وكل علامة من علامات الدمار والإهمال يمكن تخيلها .

وقد نُشرت " توم جونز " في عام (١٧٤٩) ، و " أوليفر تويست " في ١٨٣٨ . وما حدث بين هذين التاريخين هو الحركة الرومانسية ، التي ركزت على أثر " البيئة " على الإنسان ، وفتحت أعين الناس على الجمال السامي للطبيعة ، وبعد ذلك للمزية المتجهمة للحياة في المدن في عصر الصناعة .

« ومارتين إيميس » هو من التابعين المتأخرين لسياسة « ديكنز » في تصوير العنصر البشع في حياة المدن ، فوصفه المبهور والمفزع للمدينة في عصر التصنيع يوحي برؤيا نبوئية للثقافة والمجتمع في حالة تحلل ميئوس منه ، وكما هو الحال مع ديكنز ، دائمًا ما تبدو البيئة الخلفية لرواياته أكثر حيوية من شخصياتها ، كما لو أن الحياة قد استنزفت من الناس كيما تظهر من جديد بشكل شيطاني مدمر في الأشياء : الشوارع ، الآلات ، الأدوات .

والراوي في " المال " ، جون سلْف (وإيميس يتوافر أيضًا على اللعب الديكنزي بالأسماء) ليس تمامًا بالشخصية المركبة أو المتعاطفة ، فهو شاب دينامي لمقاوي ، مدمن على الطعام سريع التجهيز والسيارات السريعة والغذاء قليل القيمة والأدب المكشوف ؛ وهو يتنقل ما بين إنجلترا وأمريكا في محاولته عقد صفقة لفيلم سوف تجعله من الأثرياء ولندن ونيويورك هما مكانا الحدث الرئيسيان ، والثانية تتفوق على الأخرى في القذارة المادية والأخلاقية ؛ ولكن طبيعة عمل " سلف " تقوده بالضرورة إلى لوس أنجليس ، عاصمة صناعة السينما .

والتحدي الذي يكمن في الشكل المختار للرواية هو أن ينجح أسلوبها في أن يصف ببلاغة الخراب العمراني وأن يكون " كذلك " معبرًا عن شخصية الراوي : مهمل ، منافق ، ضيق الأفق . ويتصدى « إيميس » لتلك المهمة الصعبة عن طريق إخفاء مهاراته الأدبية وراء سيل من عامية الشوارع ، والسباب ، والبذاءات والنكات ، ويتكلم الراوي برطانة إنجليزية / أمريكية ، مستمدة في جزء منها من الثقافة الشعبية ووسائط الإعلام ، وفي جزئها الآخر من ابتكار « إيميس » المشكور ، وكيما يفسر

القارئ ما جاء فى الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة ، مثلا ، لابد له أن يعرف أن الكاتراز هو سجن مشهور فى كاليفورنيا ، وأن " خنزير " هو كلمة سباب لرجل الشرطة ، وأن الكلمتين المستخدمتين [فى النص الأصلى] للإشارة إلى " يلقى " و " رأسك " هما من العامية الأمريكية الصرف ، وأن المؤلف قد اشتق فعلا ماضيًا من اسم طائرة الهليكوبتر ، أما الاستعارة التى تصف تلوث سماء المدينة بأنها " مخاط أخضر " ، فهى تلمح إلى ما جاء فى العهد القديم عن مدينة سدوم بعد أن أهلكها الرب ، وهى استعارة مدهشة ، مثلها مثل وصف إليوت للمساء " الممدد عبر السماء / كأنه مريض يرقد مخدرًا على المائدة " قصيدته " أغنية حب ج . ألفرد بروفروك " ، كما أن فيها ملامح من وصف ستيفن ديدالوس للبحر بأنه " مخاط أخضر " ، فى الحكاية الأولى من " عوليس " . بيد أنه فى حين أن بروفروك ذو خلفية ثقافية رفيعة ، وأن ديدالوس يحرّف عمداً وصف عهوميروس المجب للبحر بأن له " قتامة النبيذ " ، يبدو " سلف " مطلقًا عنانه للبذاءات المعتادة من صبية المدارس ، وهذا يلهينا عن الرفعة الأدبية للصورة .

والمجاز الرئيسى فى هذا الوصف لمدينة لوس أنجليس هو المبالغة ، أو التعبير الزائد . وهو فى هذا يشبه قصة أخرى من قصص السرد الشفاهى ناقشناها قبل ذلك وهى " الحارس فى الحقول " . ولكن قطعة إيميس تستخدم استراتيجية بلاغية أكثر تعقيداً بكثير من تلك الموجودة فى رواية سالينجر ، وهى تقدم سلسلة من التنويعات المبالغ فيها على نحو كوميدى للموضوع المعتاد بأن لوس أنجليس مدينة مكرسة للسيارات التى تسود الحياة هناك (" فمن أجل أن تعبر الشارع إلى الرصيف المقابل ، لا بد وأن تكون قد ولدت هناك ") ، وللملاحظات الأقل اعتياداً بأن أمريكا تميل إلى أنواع التجارة المتخصصة ، وبأن سائقى التاكسى الأمريكيين هم عادة من المهاجرين الذين وصلوا حديثًا ولا يعرفون طريق أى شىء .

وعند زيارة قمتُ بها مؤخرًا إلى مدينة بوسطن ، أخذت تاكسيًا تعين على سائقه أن يغيِّر طريقه ثلاث مرات ، تساعده استشارات لاسلكية يقوم بها مع مقر شركته باللغة الروسية ، وذلك قبل أن يجد طريقه الصحيح للخروج من المطار ، ومن الصعب المبالغة فى ذلك النوع من قلة المهارة ، ولكن إيميس وجد مخرجًا لذلك : " فسائقو التاكسى كلهم كأنهم جاءوا من كوكب زحل ، لا يعرفون هل السواقة على هذا الكوكب على اليمين أم على الشمال ، وأول شىء يتعين عليك أن تفعله ، فى كل مرة ، هو أن

تعلمهم كيف يسوقون " . وثمة صدى لشعار استخدام حزام الأمان المألوف " اربط حزام الأمان ، وسُق باطمئنان " بعد الإشارة إلى القصص الخيالى العلمى ، وكثيراً ما يستخدم إيميس فى نثره مثل هذه المقابلات التى يختارها من حثالة الوعى الحضرى المعاصر ، ويسهم ذلك الصدى فى الإيقاع الطروب الذى يدعو إلى التهلل فى القطعة كلها ، مما يهدد فى لحظة ذات طابع ملهم إلى الخروج إلى عبارات موزونة مقفاة [فى النص الإنجليزى الأصلى] .

والخطر الذى يمثله الاستغراق فى وصف تفصيلى للمكان (وروايات السير والترسكوت توفر أمثلة كثيرة) هو توارد سلسلة من العبارات البيانية حسنة التكوين ، مقرونة بتوقف السرد القصصى ، مما يحمل القارئ على النوم ، بيد أن هذا الخطر لا يوجد هنا ، ففعل الزمن الحاضر يصف كلا من المكان وحركة الراوى خلاله . والانتقال فى صيغة الفعل ، من الصيغة الخبرية (" يخرج من الفندق ") إلى صيغة الاستفهام (" ولكن ، هل باستطاعتك الحصول على وجبة غداء ؟ ") إلى صيغة الأمر (" لا تمشِ . ابق فى بيتك . قُد سيارتك . لا تمشِ . اجرِ ! ") ، واستخدام ضمير المخاطَب - " وإذا ما اتجهتَ يميناً أو اتجهتَ يساراً " - كل ذلك يُشرك القارئ فى العملية ، وبعد عدة صفحات من هذا النوع يمكنك أن تنام من الإرهاق ، ولكن ليس من الضجر .

(١٣)

القوائم

اشترت نيكول بمعونة روزماري ، ثوبين وقبعتين وأربعة أزواج من الأحذية بنقودها واشترت نيكول من قائمة طويلة بلغت صفحتين ، كما اشترت أيضًا الأشياء الأخرى التي كانت في الفترينة ، وكل ما أحبته ولكنها لم تكن تستطيع استخدامه ،اشترته هدية لصديق ، فاشترت خرزات ملونة ووسائد يمكن طيها للشاطئ وزهور صناعية ، وعسل نحل ، وسرير للضيوف ، وحقائب ، وأوشحة ، وببغاوات ، ومنمنمات لبيت العرائس ، وثلاث ياردات من قماش جديد له لون الجمبري ، واشترت دستة مايوهات ، وتمساحاً من المطاط ، وطقم شطرنج سفريا من الذهب والعاج ، ومناديل كبيرة من الكتان لـ "أبي" وسترتين من جلد الشمواه ماركة "هرمس" إحداهما زرقاء زرقة طير الرفراف والأخرى حمراء بلون الطوب ، وقد اشترت كل هذه الأشياء لا كما تشتري إحدى المحظيات ثياباً داخلية ومجوهرات ، التي تمثل على كل حال أدوات المهنة وتأمينًا للمستقبل ، ولكن انطلاقًا من وجهة نظر مختلفة كلية ، كانت نيكول نتاج الكثير من البراعة والجهد ، فمن أجلها بدأت القطارات مسارها في شيكاغو وعبرت جوف القارة كلها حتى كاليفورنيا ومن أجلها كانت مصانع اللبان تعمل ، وأحزمة حلقات السلاسل تخرج واحدة وراء أخرى من المصانع ، ورجال يمزجون معجون الأسنان في الدنان ويملأون القنان بغسول الفم من أوعية نحاسية ، وفتيات يعبئن الطماطم في علبها في شهر أغسطس أو يعملن ساعات طويلة في المحلات ليلة الكريسماس ، وهنود مخلطون يشقون في مزارع البن بالبرازيل والحالمون يفقدون براءات اختراعهم لجرارات زراعية جديدة – كان هؤلاء بعض الناس الذين يدفعون ضريبة العشور إلى نيكول ، وبينما النظام كله يتقدم هادرًا مترنحًا إلى الأمام ، فإنه يعطي ازدهارًا محمومًا للعمليات التي تقوم بها نيكول مثل الشراء بالجملة ، بنفس الطريقة التي تنعكس بها شعلات اللهب على وجه رجل المطافئ الذي يثبت في مكانه في مواجهة حريق هائل ، كانت نيكول تجسد مبادئ بسيطة للغاية ، فقد كانت تحمل مصيرها في داخليتها ولكنها أظهرت تلك المبادئ على نحو دقيق حمل معه رقة ولطفًا ، وسرعان ما ستحاول روزماري أن تقلدها .

ف . سكوت فتزجيرالد : ما أرق الليل (١٩٣٤)

قال ف . سكوت فتزجيرالد ذات مرة لإرنست همنجواى : "إن الأغنياء يختلفون عنا " ورد همنجواى : "نعم إنهم أكثر أموالاً " ، وهذه الأحدوثة التى ذكرها فتزجيرالد عادة ما تُحمل ضده بيد أن رد هيمنجواى المفحم الإيجابى لم يصب كبد الحقيقة بالتأكيد : وهو أنه فيما يختص بالمال ، كما فى غيره ، لابد أن يصبح الكم كيفًا إن عاجلاً أو أجلاً ، للأحسن أو للأسوأ . ويصور وصف فتزجيرالد للحملة الشرائية لنيكول دايفر فى باريس اختلاف الأغنياء وصفًا بليغًا .

وهو يصور أيضاً الإمكانية التعبيرية التى توفرها القوائم للخطاب الروائى ، فمن النظرة الأولى ، قد يبدو إيراد كاتلوج لأصناف محددة خارج النطاق المطلوب فى قصة تركز على الشخصيات والأحداث ، ولكن النثر القصصى قادر على الاستيعاب على نحو مدهش ، وبسعه تمثّل كل أنواع الخطاب غير القصصى - الرسائل اليوميات ، الإقرارات ، بل حتى القوائم - وتطويعها لأغراضه ، وأحيانًا ترد القائمة فى شكلها الأفقى المميز بما يخالف الخطاب الذى يحيط به ، ففى رواية "ميرفى" مثلاً ، يتهكم صويل بيكيت على الوصف الروائى التقليدى بأن يورد قائمة بالصفات الجمسانية لبطلته "سليا" بطريقة إحصائية مباشرة .

الرأس	صغير ومستدير
العينان	خضراوان
البشرة	بيضاء
الشعر	أصفر
الملامح	متحركة
العنق	١٣ بوصة
الذراع العلوى	١١ بوصة
الذراع السفلى	٩ بوصات

وهكذا .

وللكاتب الأمريكى المعاصر "لورى مور" قصة مسلية تدعى "كيف تصبحين امرأة أخرى" (فى مجموعة "الاعتماد على النفس " ١٩٨٥) مبنية على نوعين من الخطاب غير

القصصي ، دليل الأعمال التي يقوم بها المرء بنفسه ، والقوائم ، وفي القصة ، تزداد عدم ثقة الرواية بنفسها في دور العشيقة بسبب مدح عشيقها لزوجته .

"إنها مرتبة بشكل لا يمكن تصديقه ، فهي تضع قوائم لكل شيء .

إن ذلك مدهش جداً " .

"كونها تكتب قوائم ؟ أيعجبك هذا ؟ " .

" حسنًا أجل . أتعرفين ، إنك تكتب ما سوف تفعله ، وما عليها أن تشتريه ، وأسماء العملاء الذين عليها أن تقابلهم ، وما إلى ذلك " .

قوائم ؟ .... يجول بخاطري في يأس وحيرة ، وأنا مازلت أرتدي معطف المطر البيج غالي الثمن .

وبالطبع ، تقوم الرواية على الفور بوضع قوائمها الخاصة :

العملاء الذين أقابلهم .

تصوير حفل عيد الميلاد .

شريط اللصق الشفاف .

خطابان لـ ت . د . وماما .

وهي في الواقع ليس لديها عملاء تقابلهم ، إذ إنها مجرد سكرتيرة صغيرة ، وما القوائم إلا وسيلة تنافس بها صورة الزوجة الغائبة ، وحين يلِّمح عشيقها إلى أن لزوجته حياة جنسية مليئة بالمغامرات ، تكون استجابه الرواية كما يلي :

اكتبي قائمة بكل من مر بحياتك من عُشاق .

وارين لاشر .

إد كاتابانو (ذو الرأس المطاطي) .

تشارلز ديتس أو كيتس .

ألفونس

اطويها في جيبك ، اتركيها في مكان ما بحيث تكون ظاهرة ، ثم تضيع منك بطريقة ما . اخترعي مزحات لنفسك حول فقدها .

اكتبي قائمة أخرى .

وهناك نوع من القصص المعاصر الرائج عن حياة الأغنياء ، موجه أساسًا إلى القرّاء من النساء ، ويُعرف في أوساط النشر بروايات "الجنس والشراء" وتتضمن مثل هذه الروايات أوصافاً مفصلة للسلع الفاخرة التي تشتريها بطلات الرواية ، حتى العلامات التجارية للأوصاف المشتراة . ويتم في الوقت نفسه العزف على نغمة الأحلام الإيروسية والاستهلاكية لدى القرّاء ، ويهتم سكوت فتزجيرالد أيضًا بالصلة بين الجاذبية الجنسية والاستهلاك المبالغ فيه ولكنه يتناول هذا الموضوع على نحو أكثر رهافة وانتقاداً ، وهو لا يورد في هذه القطعة المقتبسة من رواية "ما أرق الليل" تفاصيل قائمة الشراء ذات الصفحتين التي أعدتها «نيكول» ، أو يُسهل مهمته بذكر أسماء الماركات الشهيرة التي تشتريها ، فهو يخلق الإحساس بالإسراف الشديد بذكر عدد قليل من الأصناف ، ولا يورد سوى ماركة واحدة هي "هرمس" (التي لا تزال موجودة حتى الآن) ، بيد أن يؤكد على "تنويعة" القائمة كيما ينقل الطابع غير العملي على الإطلاق لمشتريات نيكول ، فالأشياء الرخيصة التافهة كحبات الخرز الملون والأصناف المنزلية كعسل النحل ، تختلط دون تمييز بأصناف عملية كبيرة كالسرير ، ويلعب غالية الثمن كالشطرنج الذهبي العاجي ، ونزوات رعناء كالتمساح المطاطي ، وليس هناك نظام عقلاني يحكم القائمة ، ولا ترتيب حسب الأثمان أو الأهمية ، وليس هناك تجميع للأصناف حسب أي مبدأ آخر ، وفي هذا تكمن وظيفتها بالضبط .

وسرعان ما تتجاوز نيكول حدود القائمة التي جلبتها معها ، فتشتري كل ما يعن لها وهي بممارستها ذوقها وإرضاء نزواتها دون اعتبار للاقتصاد أو حسن التصرف ، تنقل شعوراً بشخصية وطبع يتصفان بالكرم والاندفاع والتسلية والرهافة الجمالية ، وإن كانا يفتقدان الصلة بالواقع من نواحٍ مهمة عديدة ، ومن المستحيل ألا يستجيب القارئ للهو والمتعة الحسية لهذه النوبة الهوجاء من الشراء لكم يشتهي القارئ تلكما السترتين من جلد الشمواه ، واحدة زرقاء والأخرى حمراء داكنة (ولكن الشيء الرئيسي هنا هو أنهما اثنتان : فبينما قد يتردد الإنسان العادي بين سترتين متماثلتين وإنما تختلفان في اللون ، تحل «نيكول» المشكلة بأن تشتري الاثنتين) . ولا عجب أن تقوم «روزماري» ، صديقتها الشابة ومنافستها في المستقبل ، بمحاولة تقليد أسلوبها .

ومع ذلك ، فهناك قائمة أخرى توازن قائمة المشتريات ، وهى قائمة تضم الأشخاص ، أو المجموعات ، الذين تعتمد ثروة «نيكول» الموروثة على استغلالهم ، وهى قائمة تثير فينا عكس ما تثيره القائمة الأولى ، والقطعة كلها تدور حول جملة "كانت « نيكول » نتاج الكثير من البراعة والجهد " التى تجعلنا فجأة نراها لا بوصفها مستهلكة وجامعة للسلع والأصناف والأشياء ، بل بوصفها هى نفسها نوعًا من السلعة – النتاج النهائى للرأسمالية الصناعية ، وهو نتاج رائع ولكنه فادح الثمن ويجسد إسرافاً مُغالياً.

وفى حين كانت القائمة الأولى أسماء متتابعة ، تآلفت الثانية من عبارات بها أفعال : "بدأت القطارات مسارها .. كانت مصانع اللبان تعمل .. رجال يمزجون معجون الأسنان ... فتيات يعبئن الطماطم .. " وعند النظرة الأولى ، تبدو هذه العمليات متنافرة ومختارة عشوائياً مثل الأصناف التى اشترتها نيكول ، ولكن هناك صلة بين الرجال الذين يعملون فى مصانع اللبان والفتيات اللائى يعملن فى محلات البضائع الصغيرة والعمال الهنود فى البرازيل : فالأرباح العائدة من عملهم تقوم بطريق غير مباشر بتمويل مشتريات « نيكول » .

والقائمة الثانية مكتوبة بأسلوب استعارى أكثر من القائمة الأولى ، وهى تبدأ بصورة مدهشة ، توحى بالإيروسية والشراهة على السواء ، صورة القطارات وهى تعبرالجوف المستدير للقارة ، ثم تعود إلى الصورة المجازية للقاطرة فى النهاية كيما توحى بالطاقة الخطيرة ، والتى يحتمل أن تدمر ذاتها للرأسمالية الصناعية ، وتذكرنا عبارة "وبينما النظام كله يتقدم هادراً مترنحاً إلى الأمام " برمزية قطارات السكك الحديدية التى استخدمها ديكنز لإحداث أثر مشابه فى روايته "دومبى وولده" .

إن القوة التى دفعت نفسها على الشريط الحديدى – شريطها .

تتحدى كل المسارات وكل الطرق وتخترق قلب أى عقبة أمامها .

وتجر خلفها مخلوقات حية من كل طبقة وعمر ودرجة ، كانت

نوعًا من الوحش المنتصر : الموت .

بيد أن الصورة التى يقدمها فتزجيرالد كانت ، كدأبه تتطور بأسلوب غير متوقع ومراوغ بعض الشىء ، فالمضاهاة تنتقل من موقد قاطرة سكك حديدية إلى لهيب

مستعر ، وتقف « نيكول » الآن فى موقف من يزود النار بالوقود ، بل موقف الشخص الذى يحاول إطفاءها ، أو الذى يتحداها على أقل تقدير ، فكلمة "رجل المطافئ" يمكن أن تحمل أيًا من هذين المعنيين المتناقضين ، وربما يكشف استخدم فتزجيرالد لها غموض موقفه الشخصى من أناس مثل نيكول : مزيج من الحسد والإعجاب والاستهجان ، وعبارة "كانت نيكول تصور مبادئ بسيطة للغاية ، فقد كانت تحمل مصيرها فى داخليتها ، ولكنها أظهرت تلك المبادئ على نحو دقيق حمل معه رقة ولطفًا تبدو كأنها صدى ، واعيًا كان أم غير واعٍ ، لتعريف « همنجواى » للشجاعة بأنها "الصمود فى وجه الضغوط " .

(١٤)

تقديم الشخصية

وبعد دقائق قليلة ، وصلت سالى نفسها .

– هل تأخرت كثيرًا ياعزيزى فريتز ؟

فرد فريتز وهو يشرق بسرور المالك : " نصف ساعة فقط . اسمحى لى أن أقدم لك مستر إشروود – من بولز ومستر إشروود معروف باسم كريس : .

قلت : " ليس هذا صحيحًا . إن فريتز هو الوحيد تقريبًا طوال حياتى الذى يناديني كريس » .

وضحكت سالى . كانت ترتدى فستانًا من الحرير الأسود ، ووشاحاً صغيرًا يغطى كتفيها ، وثمة قبعة تشبه قبعات الصبية مرشوقة بازدهاء على أحد جانبى رأسها . وقالت :

– هل أستطيع أن أستعمل التليفون ياعزيزى ؟

– طبعًا . تفضلى .

ونظر فريتز لى وقال : " تعال إلى الحجرة الأخرى ياكريس . أريد أن أريك شيئاً " كان واضحاً أنه يتوق إلى سماع رأيى فى سالى ، أحدث مقتنياته .

وهتفت سالى : " بحق السماء لاتتركنى وحدى مع هذا الرجل ! وإلا فإنه سيغوينى عبر التليفون . إنه عاطفى إلى حد بعيد " .

وبينما هى تدير قرص التليفون ، لاحظت أن أظافرها مطلية باللون الأخضر الزمردى ، وكان لوناً فى غير محله ، لأنه كان يلفت الأنظار إلى يديها الملطختين بآثار السجائر والقذرتين مثل يدى فتاة صغيرة ، كانت سمراء إلى درجة تحسب معها أنها أخت فريتز ، وكان وجهها طويلا ونحيفًا ، تغطيه البودرة البيضاء . وكانت عيناها واسعتين جدًا ، بنيتى اللون ، وإن كان لا بد وأن تكونا أغمق مما هما عليه حتى يتمشيا مع لون شعرها واللون الذى اختارته لتزجج به حاجبيها .

وقالت بصوت ناعم وهى تزم شفتيها البراقتين بلون الكريز كأنما ستطبع قبلة على سماعة التليفون : إيست داس دو ، ماين ليبلنج ؟ " (أهذا أنت ياحبيبى ؟) . وانفرج فمها فى ابتسامة عذبة بلهاء ، وجلست وفريتز نرقبها كأنما نرى مشهدا على خشبة المسرح .

كريستوفر إشيروود : وداعًا برلين (١٩٣٩)

الشخصية هى على الأرجح أهم عنصر مفرد من عناصر الرواية . فالأشكال السردية الأخرى كالملحمة ، والوسائط الأخرى كالفيلم يمكن أن تحكى قصة كالرواية تماماً ، بيد أنه ما من شىء يضارع التقاليد العظيمة للرواية الأوربية فى الثراء والتنوع والعمق النفسى لطريقتها فى تصوير الطبيعة البشرية ، ومع ذلك فلربما كانت الشخصية أصعب جانب من جوانب الفن الروائى يمكن مناقشته مناقشة تكنيكية . ويرجع هذا فى جزء منه إلى وجود أنماط مختلفة كثيرة جداً لتقديمها : شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية ، شخصيات ثابتة وشخصيات متغيرة ، شخصيات تصور من داخل عقلها ، مثل مسز دالواى لفرجينيا وولف ، وشخصيات ينظر إليها آخرون من الخارج ، مثل شخصية « سالى بولز» لكريستوفر إشيروود .

وقد حظيت « سالى بولز » - وهى أصلا موضوع القصص والإسكتشات القصصية التى تشكل " وداعًا برلين » - بحياة طويلة بشكل ملحوظ فى الخيال العام لزمننا ، وذلك بفضل تحويل نص إشيروود أولا كمسرحية وفيلم (بعنوان أنا كاميرا) ، ثم كمسرحية وفيلم غنائيين (كباريه) ، ومن الوهلة الأولى ، من الصعب أن نفهم لماذا أحرزت تلك الشخصية هذه المكانة شبه الأسطورية ، فلا هى جميلة على نحو خاص ، ولا ذكية ذكاء خاصًا ، ولا هى فنانة ، وهى مغرورة ، مستهترة ، وتسعى إلى كسب المال عن طريق علاقاتها الجنسية ، بيد أنها رغم كل شىء تكتسب مظهراً محبباً من البراءة والضعف ؛ وثمة فكاهة جذابة فى تصوير الهوة التى تفصل بين ادعاءاتها وبين حقيقة حياتها . وتكتسب قصتها قدراً كبيراً من الأهمية والتشويق من كونها تحدث فى برلين أيام جمهورية " فيمار " فى ألمانيا (١٩٢٠ - ١٩٣٣) قبل استيلاء النازى على السلطة بقليل . وهى نموذج لخداع النفس والحماقة اللذين سادا هذا المجتمع المحتوم فى تلك الأيام ، إذ هى تحلم بالشهرة والثراء بينما تعيش فى بنسيونات حقيرة ، وتنتقل من رجل تافه يبسط عليها حمايته إلى رجل آخر تافه أيضًا ؛ وهى تنافق وتستغل وتكذب على نحو صريح لاخفاء فيه .

وأبسط طريقة لتقديم الشخصية هى التى اتبعها الروائيون القدماء ، وهى إيراد وصف جسمانى لها وموجز عن حياتها. وصورة " دوروثيا بروك " فى أول فصل من رواية جورج إليوت " ميدل مارش " مثال كامل لهذه الطريقة :

كانت «مس بروك» جميلة ذلك الجمال الذى يبرزه الرداء الرث .

وكانت يدها ومعصمها من جمال التكوين بحيث كان بوسعها أن ترتدى أكماماً لا زينة فيها ، مثل التى كانت عليها مريم العذراء فى لوحات الرسامين الإيطاليين . وبدت صورة وجهها الجانبية وسمتها ومسلكها أكثر هيبة بفعل بساطة ملابسها ، التى خلعت عليها - بالمقارنة إلى الطراز السائد فى الأقاليم - روعة اقتباس جميل من الكتاب المقدس - أو من أحد شعرائنا الأقدمين - يرد فى فقرة من صحيفة اليوم ، وكانوا يتحدثون عنها بوصفها ذات مهارة ملحوظة ، وإن كانوا يضيفون دائماً أن أختها " سليا " أكثر منها إدراكًا للأمور .

وهلم جرا ، لعدة صفحات . وهذه طريقة رائعة ، بيد أنها تنتمى إلى ثقافة لها من الصبر وأمامها من الفراغ أكثر مما تتميز به ثقافتنا الحالية ؛ فالروائيون المحدثون يفضلون أن يتركوا الحقائق الخاصة بالشخصية تظهر تدريجيًا ، وتتنوع أو تنتقل مباشرة عن طريق الحدث والكلام . وعلى كل حال ، فكل وصف تحتويه رواية من الروايات هو وصف ينتقيه الروائى ؛ والتكنيك الأساسى الذى يعتمد عليه هو المجاز المرسل ، أى كناية البعض عن الكل ، فكلاً من جورج إليوت وكريستوفر إشيروود يبعثان المظهر الجسمانى لبطلتيهما بالتركيز على الأيدى والوجه ، ويتركان الباقى لخيال القارئ ، ذلك أن وصفاً شاملا لصفات دوروثيا أو سالى بولز الجسمانية والنفسية يمكن أن يستغرق صفحات عديدة ، وربما كتاباً .

ودائمًا ما تكون الملابس مؤشراً مفيداً لبيان الشخصية وطبقتها وطريقة حياتها ، خاصة فى حالة امرأة ذات ميول استعراضية مثل سالى بولز ؛ فرداءها الحريرى الأسود (الذى ترتديه لزيارة عابرة فى الأصيل) ينبىء عن رغبة فى لفت الأنظار ؛ والوشاح ذو دلالة مسرحية ؛ بينما يتضح استفزازها الجنسى من القبعة التى ترتديها، والتى تشبه قبعات الصبية ، وهى إشارة ضمن إشارات عديدة للثنائية الجنسية، والانحراف الجنسى ، بما فى ذلك ارتداء ملابس الجنس المخالف ، المتضمنة فى الكتاب وهذه الصفات سرعان ما تتأكد بكلام سالى بولز وسلوكها ، حين تطلب استخدام التليفون كيما تحوز إعجاب الرجلين بأحدث غزواتها الإيروسية ، والتى تعطى الراوى الفرصة لوصف يديها ووجهها .

وهذا هو ما عناه «هنرى جيمس» حين تحدث عن " الأسلوب التصويرى " وما هدف إلى إنجازه حين أوعز إلى نفسه قائلا " ضع فى قالب تمثيلى ! وكان

جيمس يفكر فى المسرحية ، ولكن إشيروود كان ينتمى إلى أول جيل من الروائيين ينشأ مع السينما ، يبدو أثرها فى أعمالهم . فحين يقول الراوى فى " وداعًا برلين " : " أنا كاميرا " فهو يفكر في كاميرا السينما ، وفي حين تظهر دوروثيا على نحو ساكن ، كأنما تجلس لرسم صورة لفظية لها وتقارن بالفعل بشخصية في اللوحات ، فإن سالى تبدو لنا وهى تتحرك فى الحدث ، ومن السهل تقسيم هذه القطعة المقتسبة فى سلسلة من اللقطات السينمائية : سالى تستعرض ثوبها الحريرى الأسود - تبادل سريع للنظرات بين الرجلين - لقطة مكبرة لأظافر سالى الخضراء وهى تدير رقم التليفون - لقطة مكبرة أخرى لمكياچها غير المنسق الشبيه بالمهرجين وتعبيرها المتكلف وهى ترحب بعشيقها - ثم لقطة ثنائية للرجلين وهما منبهرين بأدائها الآخاذ .

ولا شك أن هذا يفسر إلى حد ما السهولة التى انتقلت بها قصة «سالى بولز» إلى السينما ، بيد أن القطعة تحتوى ظلالاً من المعانى هى أدبية صرف ، فتلك الأظافر الخضراء على اليدين القذرتين هى أول مايخطر على بالى حين يذكر اسمها ، فطلاء الأظافر الأخضر فى الفيلم ، ولكن ليس تعليق الراوى الساخر " وكان لونًا فى غير محله " ذلك أن قصة حياة سالى بولز هى فى غير محلها جملة وتفصيلا ، ويمكن للفيلم أن يظهر آثار السجائر والقذارة على يديها ، ولكن الراوى وحده هو الذى يستطيع أن يلاحظ أنهما " مثل يدى فتاة صغيرة " فالطابع الطفولى الذى يكمن تحت السطح المعقد هو بالضبط ما يجعل من سالى بولز شخصية مشهودة .

قال السير "بت " وهو يدق بإبهامه على المنضدة : "أقول مرة أخرى ، إنى أريدك .

(١٥)

المفاجأة

لا يمكنني البقاء بدونك ، لم أعرف ذلك إلا بعد رحيلك لقد انقلب البيت على عقبيه . لم يعد المكان نفسه ، لقد اختلطت حساباتي كلها مرة أخرى . لابد تعودى ، عودى يا عزيزتي " بيكى " فلتعودى " .

ولهثت ربيكا قائلة : " أعود / بأى صفة ياسيدى ؟ " .

وقال البارون وهو يقبض على قبعة حداده السوداء : " عودى بصفتك السيدة كرولى إن شئت . هاك ، أيرضيكى هذا ؟ عودى لتصبحى زوجتى . إنك أهل لذلك ، ولتذهب عراقة المَولد إلىَ الجحيم . إنك لسيدة فضلى مثل أى سيدة أعرفها . إن فى رأسك من الذكاء أكثر مما لدى زوجة أى بارون فى المقــاطعة . هل ستعودين ؟ أجل أم لا ؟ " .

قالت ربيكا وهى بالغة التأثر : " أوه سير بت ! " .

وواصل السير بت كلامه :" قولى أجل يابيكى إننى شيخ ، ولكن شيخ طيب . إن أمامى عشرين عاماً . سأجعلك سعيدة . سترين ذلك . سوف تفعلين ما تشائين وتنفقين مـاتريدين ، وتعيشين كما تحبين ، سوف أدفع لك مهراً ، سوف أفعل كل شىء بالصورة الواجبة ، انظرى ! " .

وركع الشيخ على ركبتيه وتطلع إليها بنظرة تتلمظ شراهة .

وتراجعت ربيكا إلى الخلف فى انزعاج شديد ، ولقد رأينا طوال هذه القصة أنها لم تفقد أبداً سرعة بديهتها ؛ ولكنها لم تكن هكذا الآن ، وسفحت بعض أصدق الدموع التى خرجت من عينيها .

قالت : " أوه ، سير بت . أوه ياسيدى ، إننى .. إننى متزوجة بالفعل " .

وليام ماكبيس ثاكرى : سوق الغرور (١٨٤٨)

يحتوى معظم القَصَص على عنصر من المفاجـأة . فلو كان بوسـعنا التنبـؤ بكل منحى من مناحى الحبكة ، لما كان فيها ما يجذبنا إليها ، ولكن مناحى الحبكة لا بد أن تكون مقنعة كما هى غير متوقعة . وقد أطلق أرسطو على هذا الأثر مصطلح "peripeteia" "ويعنى به "انعكاس الوضع " ، التحول المفاجىء من حالة معينة إلى عكسها ، يصاحبه أحياناً « اكتشاف » أى تحول الشخصية من الجهل بشىء إلى معرفته ، وكان المثال الذى ضربه أرسطو لذلك هو المشهد من مسرحية « أوديب ملكًا » الذى يقوم فيه الرسول الذى جاء ليطمئن أوديب بشأن أصله بالكشف له ، فى واقع الأمر ، بأنه قد قتل أباه وتزوج أمه .

وحين نسرد من جديد قصة معروفة كقصة أوديب ، فإن من يشعر بالمفاجأة هى الشخصيات وليس الجمهور ، فالأثر الأساسى لدى الجمهور هو فعل سخرية الأقدار (انظر الفصل ٣٩ أدناه) ، ولكن الرواية تختلف عن جميع الأشكال السردية السابقة عليها باضطلاعها (أو تظاهرها) بسرد قصص جديدة تماماً ، وعلى ذلك ، فقراءة معظم الروايات للمرة الأولى تنطوى على مفاجآت ، وإن كانت بعض الروايات تحتوى مفاجآت أكثر من روايات أخرى .

وقد نجح ثاكرى فى حشد عدد من المفاجآت فى هذا المشهد من " سوق الغرور " ، فـ " بيك شارب " مربية مفلسة ويتيمة ، تفاجأ بعرض للزواج من أحد البارونات ؛ ويفاجأ السير " بت كرُولى " والقارئ معه باكتشاف أنها متزوجة بالفعل . ولكن ثاكرى يستفيد أكثر من ذلك من هذا الموقف . فكما لاحظت " كاثلين تلتسون " فى كتابها " روايات عقد ١٨٤٠ " ، جاءت هذه القطعة ، التى تختتم الفصل الرابع عشر من الرواية لتختتم أيضًا العدد الرابع من الكتاب الأصلى الذى كان يُنشر مسلسلا ، وبهذا يكون القرَّاء الأوائل قد مرّوا بوقت من الترقب والقلق (أشبه بما يمر به مشاهدو المسلسلات التليفزيونية الحديثة) فيما يتعلق بهوية زوج بيكى شارب ويضارع ماحدث لمعاصرى ثاكرى من جراء ذلك مايحدث عند انتهاء فصل من فصول مسرحية ما ، ولوحة الشيخ المتهتك راكعًا على ركبتيه أمام الشابة الجميلة الحائرة هو مشهد مسرحى فى أساسه ، وعبارة بيكى شارب " أوه ، سير بت . أوه ياسيدى ، إننى – إننى متزوجة بالفعل " ، هى عبارة مسرحية كلاسيكية تُنزل الستار بعدها ، وتضمن أن يظل النظارة فى ترقب طوال فترة الاستراحة .

ويتناول الفصل التالى السؤال عمن هو الرجل الذى تزوجته بيكى ، دون أن يجيب عليه توًا ، ذلك أن مس كرولى ، الأخت غير الشقيقة لسير بت ، تندفع إلى الحجرة لتجد أخيها راكعًا على ركبتيه أمام بيكى ، فتذهلها " المفاجأة " خاصة حين تعلم أن العرض قد قوبل بالرفض ، ولا يكشف ثاكرى ، حتى نهاية الفصل ، أن بيكى متزوجة سراً من ابن أخ مس كرولى ، ضابط الفرسان المسرف " رودون كرولى " .

ولابد من التحضير لمثل تلك النتيجة بعناية شديدة ، فكما يحدث فى عرض من استعراضات الألعاب النارية ، تنتهى شعلة بطيئة الاحتراق بأن تفجِّر سلسلة متتابعة سريعة من الانفجارات .،فلابد من تغذية القارىء بمعلومات كافية كيما تصبح المفاجأة حين تقع ، مقنعة ؛ ولكن ينبغى عدم الإفراط فى ذلك إلى الحد الذى يسمح للقارئ أن يتوقع حدوثها بسهولة . فثاكرى يحجز المعلومات ، ولكنه لا يخاتل ، وهو يستخدم الرسائل كثيراً فى هذا الجزء من الرواية كيما يضفى واقعية على تحفظه غير المميز كراوٍ للقصة .

فبعد أن فشلت بيكى المفلسة فى محاولتها اصطياد شقيق صديقتها أميليا كزوج قبل ذلك فى الرواية ، تضطر إلى قبول وظيفة المربية لبنتى السير بت من زوجته الثانية العليلة ، وتشرع من فورها فى إثبات قيمتها الغالية لبارون العجوزة السحيج الفظ فى منزله الريفى المسمى " كوينز كرولى " ، وأيضاً لأخته غير الشقيقة الثرية العانس . وتشعر «مس كرولى» بالإعجاب ببيكى إلى حد أن تصر على أن تقوم هى بتمريضها حين تمرض فى منزلها بلندن ، ويوافق «سير بت» بتردد على ترك بيكى تذهب إلى هناك ، ذلك أنه لا يريد أن يضع آمال قيام «مس كرولى» بذكر ابنتيه فى وصيتها ، ولكن حين تموت زوجة «السير بت » ، (وهذه واقعة لا يكاد يبالى بها أى " من شخصيات الرواية) يضطر إلى طلب عودة بيكى إلى منزله الريفى بأى ثمن ، حتى ولو كان الزواج بها ، وكانت «مس كرولى» قد استبقت وقوع ذلك الخطر - ولم تكن ترحب بانضمام بيكى إلى العائلة رغم كل محبتها لصحبتها - فقامت ضمناً بتشجيع ابن أخيها طرودون كرولى " على إغواء بيكى ؛ حتى تمنعها بذلك من أن تصبح ليدى كرولى الثالثة ، ولكن رودون يتصرف بأمانة رغم تهوره ، فيقوم بالزواج منها بدلا من إغوائها ، وتأتى تصرفات بقية الشخصيات بدافع من الحرص والمصلحة الشخصية تماماً ، وما الحب أو الموت إلا مجرد وسائل فى طريق الجرى وراء الثروة والجاه .

وسخرية ثاكرى لارحمة فيها . فبيكى تصبح "بالغة التأثر" ، ودموعها ، هذه المرة ، حقيقية - ولكن ، لماذا ؟. لأنها قد تزوجت رودون المأفون وهى تطمع أن يرث ثروة عمته؛ لتجد أنها قد أضاعت ثروة أكبر وأكثر ضمانًا : أن تصبح زوجة بارون ، ثم - إذا سارت الأمور على طبيعتها ، أرملة أحد الأشراف بعد وقت قصير (فادعاء السير بت بأن أمامه " عشرين عامًا " إسراف فى التفاؤل ، وهو بالتأكيد يقلل من جاذبيته لها) . ويحظى المشهد بكثير من القوة من التوصيف الكوميدى لشخصية «سير بت» ، الذى يقول الراوى عنه قبل ذلك إنه "لم يكن من بين جميع بارونات ونبلاء إنجلترا - والعامة فيها كذلك - من يضاهى هذا الشيخ فى مكره ووضاعته وأنانيته وحمقه وحقارته " . وحين يصف «ثاكرى» صورته وهو ينظر إلى بيكى بتلمظ شهوانى ، فهو يمضى إلى أقصى مدى يسمح له به التحفظ الفيكتورى فى الإلماح إلى أنه ليس بمستبعد أن يشعر «السير بت» تجاه بيكى بشعور جنسى محض . وبكاء بيكى على فقدانها مثل هذا الزوج هو تعليق مدمر لا عليها فحسب ، بل على كل مجتمع " سوق الغرور " .

(١٦)

الانتقال الزمنى

كان غضب مونيكا يتصاعد مستبينا فى وجهها .

قالت : "كان مستر لويد واضعًا ذراعه حولها ، لقد رأيتهما ، لشد ما أنا آسفة لأننى أخبرتكن ، إن روز هى الوحيدة التى تصدقنى" .

كانت «روز ستانلى» تصدقها ، ولكن سبب ذلك أن الأمر يستوى عند روز ، فهى كانت أقل واحدة بين تلميذات "مس برودى" اهتمامًا بغراميات مدرستها ، أو بالنشاط الجنسى لأى شخص آخر . وسيظل الأمر دائمًا هكذا ، فبعد ذلك ، حينما أصبحت هى ٩٧نفسها شهيرة بأمورها الجنسية ، كانت جانبيتها الفائقة فى أن الجنس لم يكن يثير لديها اى حب استطلاع على الإطلاق ، ولم تكن تفكر فيه أبدًا وكما ستقول «مس برودى» بعد ذلك إنها كانت تملك الغريزة .

قالت مونيكا دوجلاس : "روز هى الوحيدة التى تصدقنى" .

وقالت مونيكا حين زارت "ساندى" فى دير الراهبات فى أواخر الخمسينيات من القرن العشرين : "حقيقة رأيت تيدى لويد يقبل مس برودى يومًا ما فى غرفة الفنون" .

قالت ساندى :"أعلم أن ذلك صحيح" .

كانت ساندى تعلم ذلك حتى قبل أن تذكره لها مس برودى يومًا ما بعد نهاية الحرب ، حين كانتا تجلسان فى فندق "بريد هلز" تأكلان الساندوتشات وتشربان الشاى ، مما لم تكن تسمح به حصة تموين «مس برودى» تقديمه فى بيتها ، كانت مس برودى تجلس ضامرة مغدورة فى معطفها الفرو الداكن الذى عاش معها طويلا، كانت قد تقاعدت قبل الأوان .

قالت " لقد تجاوزت ربيع العمر" .

فقالت ساندى : " لقد كان ربيع عمر رائع " .

موريل سبارك : ربيع عمر مس جين برودى (١٩٦١)

إن أبسط طريقة لحكاية قصة ، وهى التى يفضلها منشدو القبائل نفس تفضيل الآباء عند نوم أبنائهم ، هى البدء من البداية والمضى قدماً حتى الوصول إلى النهاية أو حتى يتغلب النوم المستمعين ، ولكن حتى فى قديم الزمان ، أدراك القصاصون النتائج الشائقة التى يمكن الحصول عليها بالانحراف عن الترتيب الزمنى للأحداث ، وتبدأ الملاحم القديمة عادة فى منتصف القصة ؛ فقصة الأوديسة ، مثلا ، تبدأ والبطل فى منتصف رحلة العودة إلى وطنه من الحرب الطروادية ، وتعود القهقرى كى تصف مغامراته السابقة ، ثم تتابع القصة حتى نهايتها فى " إيثاكا" .

فعن طريق الانتقال الزمنى ، يتجنب السرد تصوير الحياة كمجرد شىء يقع يتبعه شىء آخر ، ويسمح لنا بالربط بين أحداث منفصلة متباعدة عن طريق السببية والسخرية ، فإن نقلة زمنية إلى الوراء فى القصة يمكنها أن تغير فهمنا لحدث يقع بعد ذلك فى التسلل الزمنى للقصة ، ولكننا نعلمه بوصفنا قرأء النص ، وهذه أداة مألوفة فى السينما عن طريق الفلاش باك ، وتجد السينما صعوبة أكبر فى تناول "الفلاش فوروارد" - وهو الرؤية المتوقعة لما سيحدث من وقائع فى المستقبل ، والذى يعرِّفه علماء البلاغة بالمعاجلة ، أى توقع حدوث الشىء قبل وقوعه ، وترجع تلك الصعوبة إلى أن هذه المعلومات تتطلب وجود راو يعرف القصة بكاملها ، والأفلام لاتتضمن عادة رواة ، ومن المهم فى هذا المقام أن فيلْم "ربيع عمر مس جين برودى" كان أقل كثافة وابتكاراًمن الرواية التى انبنى عليها ، فقد قدم الفيلم القصة فى ترتيب زمنى مباشر ، فى حين تمتاز الرواية بمعالجتها السيالة للزمن ، فتنتقل بسرعة إلى الأمام وإلى الوراء فى الإطار الزمنى للحدث .

وتتعلق الرواية بـ « چين برودى » ، وهى مدرسة غريبة الأطوار وذات "كاريزما" تعمل فى مدرسة للبنات فى إدنبرة فيما بين الحربين العالميتين ، وبمجموعة من التلميذات الواقعات تحت سحرها ، ومنهن مونيكا المشهورة بمهارتها فى الرياضيات ، وروز المشهورة بالجنس « وساندى ستر» ينجر المشهورة بنطقها الغريب لأحرف العلة ، والشهيرة بعينيها الصغيرتين اللتين لاتكادان تظهران ، ومع ذلك ، لم تكن هاتان العينان تغفلان عن أى شىء ، ولذلك فإن «ساندى» هى الشخصية التى توفر وجهة النظر الرئيسية فى الرواية ، وتبدأ الرواية والبنات فى سنواتهن النهائية ، ثم تعود سريعًا إلى الوراء لتصف سنينهن الأولى فى المدرسة حين كان تأثير «مس برودى»

عليهن فى أشده ، وتقفز مرات عديدة لتصورهن كباراً ، ولاتزال ذكريات مدرستهن الرائعة تطاردهن .

وفى سنواتهن الأولى ، كانت البنات يتجادلن باستمرار حول حياة مس برودى الجنسية ، وبخاصة ما إذا كانت هناك علاقة لها مع مستر لويد ، مدرس الرسم الوسيم الذى كان قد فقد "محتويات" أحد كميه فى الحرب العظمى ، وتتذكر مونيكا أنها شاهدته يحتضنها فى غرفة الفنون ، وتتضايق لأن "روز" وحدها هى التى تصدق ماتقوله ، وتبين الملاحظات التى تقولها لساندى بعد عدة سنوات أنها ماتزال تتألم لذلك التكذيب ، وتعترف ساندى ، التى كانت قد التحقت أثناء ذلك بدير للراهبات ، أن مونيكا كانت على حق ، ويذكر الراوى أن ساندى كانت تعرف ذلك حتى قبل أن تخبرها به مس برودى نفسها يوماً ما بعد قليل من نهاية الحرب .

وفى هذه القطعة الصغيرة ، يتحرك القارئ إلى الوراء وإلى الأمام بسرعة بالغة بين نقاط زمنية مختلفة وكثيرة ، فهناك زمن القصة الرئيسية ، ربما كان أواخر العشرينيات ، حين كانت الفتيات فى سنينهن الأولى يناقشن غراميات مس برودى . وهناك فترة السنوات الأخيرة فى الدراسة ، فى الثلاثينيات ، حين أصبحت روز مشهورة بنشاطها الجنسى ، ثم هناك الوقت الذى تزور فيه مونيكا ساندى فى الدير ، فى أواخر الخمسينيات . وهناك الوقت الذى تتناول ساندى فيه الشاى مع مس برودى بعد تقاعدها الاضطرارى ، فى أواخر الأربعينيات ، ثم هناك ذلك الوقت غير المحدد ، حين تكتشف ساندى أن مستر لويد قام بالفعل بتقبيل مس برودى فى غرفة الفنون .

ونحن نعرف بعد ذلك بكثير فى الرواية أنه قد اكتشفت ذلك فى سنوات الدراسة الأخيرة ، وكانت مناسبة ذلك محادثة تعلن فيها مس برودى أن روز سوف تصبح عشيقة مستر لويد بدلا منها ، لأنها سوف تكرس نفسها لتلميذاتها ، وتقرر ساندى أن هناك شيئاً خطراً ومثيراً فى الوقت نفسه فى إفراط مدرِّستها فى الإعجاب بذاتها " وجال بخاطر ساندى أنها تظن نفسها العناية الإلهية ، أو تعتقد أنها الإله الذى ذكره : " كالفن " ، وأنها تعرف البداية والنهاية" ، والروائيون طبعًا يعرفون هم أيضًا بداية قصصهم ونهايتها ، بيد أن «موريل سبارك» تشير إلى أن هناك فرقًا بين القصص النافعة والهلوسات الخطرة – وربما أيضا بين الإله فى الكاثوليكية الذى يسمح بالإدارة الحرة ، والإله فى العقيدة الكالفنية الذى لايسمح بذلك ، وهناك وصف له دلالته فى

قسم آخر من الرواية عن عقيدة كالقن عن القدر المرسوم ، الإيمان بأن الله قد أعد لكل شخص تقريباً قبل أن يولد مفاجاة غير سارة عند موته .

وتحبط «ساندى» نبؤة «مس برودى» بأن تصبح هى نفسها عشيقة مستر لويد ، وتفند بذلك دعواها بالسيطرة على مصائر الآخرين ، وتقوم بعد ذلك بالوشاية بمس برودى لدى سلطات المدرسة لأنها بعثت إحدى الطالبات فى مغامرة أودت بحياتها فى أسبانيا الفاشيَّة ، وهذا هو سبب وصف «مس برودى» بالمغدورة فى القطعة . ولاتتخلص ساندى أبدًا ، فيما يبدو ، من عقدة الذنب تجاه ذلك الموضوع ، بالرغم من توجهها الدينى . وتوصف مس برودى أيضًا بأنها "ضامرة" لأنها كانت مصابة بالسرطان وتشرف على الموت ؛ ولذلك فالمشهد حزين بيد أنه مشهد يقع قبل منتصف الرواية ، ويعوض عما يثيره من أحزان بمشاهد أخرى كثيرة تحكى عن مس برودى فى ربيع عمرها .

والانتقال الزمنى إجراء شائع جداً فى الرواية الحديثة ، بيد أنه عادة مايضفى عليه مظهر "طبيعى" بوصفه من عمل الذاكرة ، إما بتقديم تيار وعى شخصية من الشخصيات (فالمونولوج الداخلى لمولى بلوم ينتقل باستمرار من مرحلة من مراحل حياتها إلى مرحلة أخرى ، مثل إبرة الجراموفون التى تنتقل وراءً وأمامًا بين مسارات الأسطوانة الكبيرة) أو على شكل أكثر تحفظًا ، بتقديم مذكرات الراوى / الشخصية أو ذكرياته (مثل دويل فى رواية فورد "الجندى الحميد") ورواية جراهام جرين "نهاية العلاقة" (١٩٥١) هى عمل بارع من هذا النوع ، فالراوى "بندريكس" كاتب متفرغ فى بداية الرواية هنرى ، زوج سارة ، التى كان بندريكس على علاقة بها منذ سنوات إلى أن قامت سارة بإنهائها على نحو مفاجىء ، ويفترض بندريكس ، الذى كان لايزال يشعر بالمرارة والغيرة ، أنها قد وجدت عشيقاً آخر . وحين يفضى هنرى إليه بشكوكه فى زوجته ، يقوم بندريكس بكل عناد باستخدام مخبر سرى لكشف سرها ، ويكتشف المخبر يوميات تحتفظ بها سارة ، وتصف فيها علاقتها ببندريكس من وجهة نظرها ، وتكشف فيها سببًا غير متوقع علي الإطلاق لقطع علاقتها به ، وتحكى عن إيمانها الدينى المفاجىء وتجىء هذه التطورات على نحو درامى مقنع ، لأنها تسرد خارج مكانها الزمنى الطبيعى .

وقيام موريبل سباك بالجمع بين كثرة الانتقال الزمني والسرد بضمير الغائب على لسان المؤلف هو استراتيجية مميزة لكُتّـاب مابعد الحداثة ، بما يلفت الانتباه إلى البناء الاصطناعى للنص ، ويحول بيننا وبين أن "نفقد أنفسنا" فى التتابع الزمنى للقصة الخيالية أو فى العمق السيكلوجي للشخصية الرئيسية ، ومثال ملحوظ آخر على ذلك هو رواية كورت فونيجوت "المذبح رقم خمسة" (١٩٦٩) ، فالمؤلف يذكر منذ البداية أن قصة البطل ، بيلى بلجرم ، هى قصة خيالية مبنية على تجربته الواقعية حين كان أسير حرب فى مدينة درسدن عندما دمرتها قنابل الحلفاء فى (١٩٤٥) ، وهى إحدى الغارات الجوية الأشد هولا فى الحرب العالمية الثانية ، والقصة نفسها تبدأ هكذا : "اسمعوا . لم يعد «بيلى بلجرم» مقيداً بالزمن" ، وهى تنتقل كثيراً انتقالات مفاجئة بين أحداث متفرقة فى حياة بيلى المدنية حين كان يعمل فى مجال قياس النظّارات الطبية، وكان زوجا وأبا فى وسط غرب أمريكا ، وأحداث خدمته العسكرية التى تصل إلى الذروة فى أهوال درسدن ، وهذا يتضمن ما هو أكثر من عمل الذاكرة ، فبيلى "يرحل فى الزمان"، وهو يسعى مع مجموعة من المحاربين القدماء إلى الهروب من حقائق التاريخ الحديث غير المحتملة عن طريق خرافة الخيال العلمى عن الترحال دونما مجهود فى الزمان وفى الفضاء بين المجرات (الذى يحسب زمنياً بالسنوات الضوئية) ، وهو يؤكد أنه قد اختطف لفترة ما إلى كوكب "تر الفامادور" ، الذى تعمره مخلوقات صغيرة الحجم تشبه سلاّكات السباكين تعلوها عين واحدة . وهذه المقطوعات هى على السواء محاكاة تهكمية مسلية لروايات الخيال العلمى وفلسفة جادة . وبالنسبة لأهل «تر الفامادو» ، كل الأزمنة حاضرة فى الوقت نفسه ، ويمكن للمرء أن يختار الزمان الذى يريد أن يكون فيه ، إن الحركة العنيدة ذات الاتجاه الواحد للزمن هى التى تجعل من الحياة مأساة من منظورنا البشرى ، إلا إذا أمن المرء بأبدية يتم فيها استرداد الزمن وعكس مسار آثاره ورواية " المذبح رقم خمسة" هى تأملات شجنية دافعة إلى التفكير فى هذه المواضيع ، وهى رواية مابعد المسيحية وما بعد الحداثة على السواء ، وإحدى صورها الأشد عجباً ومرارة تتمثل فى فيلم عن الحرب يشاهده «بيلى بلجرم» بترتيب عكسى :

انطلقت الطائرات الأمريكية ، مليئة بالثقوب والرجال الجرحى ....

والجثث ، فى عكس مسارها من أحد مطارات لندن وفوق فرنسا ، طارت نحوها مقاتلات ألمانية فى عكس مسارها ، وامتصت رصاصات وشظايا القنابل من بعد

الطائرات وولاحيها ، وقد فعلت الشيء نفسه بالنسبة لقاذفات القنابل الأمريكية المحطمة الراقدة على الأرض ، فطارت تلك الطائرات في مسار عكسي لتلحق بتشكيلاتها .

وقد قام مارتين إيميس مؤخراً (مع اعترافه على النحو الواجب بالفضل لفونيجوت) بتطوير هذا الوهم في كتاب كامل "سهم الزمان" ويقص فيه حياة مجرم حرب نازي ، بمسار عكس ، من لحظة مماته حتى لحظة مولده ، مما يخلق أثراً كوميدياً غريبًا في البداية ، إلا أنه سرعان مايتحول تدريجيًا إلى شيء مضطرب ويثير الاضطراب في الوقت نفسه حين تقترب القصة من أهوال "الهولوكوست" . ومن الممكن تفسير القصة على أنها نوع من المَطْهر تضطر روح الشخصية الرئيسية أن تحيا فيه ثانية ماضيها المفزع ، أو على أنها أسطورة إلغاء الشر ، الأمر الذي يشكل استحالة واضحة ، ومعظم الأمثلة التي تحضرني عن التجريب الجذري للتسلل الزمني في القصة تتعلق ، فيما يبدو ، بالجرائم وسوء السلوك والخطايا .

(١٧)

القارئ فى النص

كيف يمكنك ، ياسيدتى ، أن تكونى بهذه الغفلة عند قراءتك الفصل الأخير ؟ لقد ذكرت لك فيه ، "أن أمى ليست من أتباع الكنيسة الكاثوليكية" .

– أتباع الكنيسة الكاثوليكية ! إنك لم تذكر لى شيئاً من ذلك القبيل ياسيدى .

– سيدتى ، أستميحك عذراً أن أكرر لك ذلك ، أننى قد أوضحت لك هذا الأمر بكل مايمكن للكلمات أن تبينه بالطريق المباشر .

– إذن ، ياسيدى ، لابد أننى قد قفزت صفحة من الصفحات .

– كلا ياسيدتى ، لم تفتك كلمة واحدة .

– إذن لقد نمت ياسيدى .

– إن عزة نفسى لاتسمح لك بمثل هذا العذر ياسيدتى .

– إذن فأنا أعلن أننى لاأعرف أى شىء عن الموضوع .

– هذا ياسيدتى هو ما ألومك عليه . وكعقاب على ذلك ، وأنا أصر عليه ، يجب عليك أن تعودى حالا ، أى حين تصلين إلى آخر جملة تقرئين فيها ، وتعيدين قراءة الفصل كله من جديد .

وقد أوقعتُ هذا العقاب على السيدة ، لا بدافع من الجور أو القسوة ، ولكن لأفضل الأسباب ! ولهذا فلن أقدم لها أى اعتذار حين تعود فى قراءتها إلى الوراء : والسبب هو المؤاخذة على الذوق الفاسد الذى زحف على الآلاف من الناس غيرها ، وهو القفز فى القراءة السريعة بحثاً عن المغامرات وليس الاطلاع على الفنون والمعارف العميقة التى يتضمنها كتاب من هذا النوع ، الذى سوف يجنيها القرّاء لو قرؤوه كما تجب القراءة .

«لورانس ستيرن ، حياة وآراء تريسترام شاندى المحترم (١٧٥٩ – ٦٧)

لابد لكل رواية من راوٍ ، مهما يكن بعيداً عن الذاتية ، ولكن ليس بالضرورة أن يكون لها "مروى " له" ، والمروى له هو أى ابتعاث ، أو بديل ، لقارئ الرواية فى داخل النص ذاته . ويمكن لهذا أن يكون شيئاً عارضًا كالنداء المألوف الذى يستخدمه الروائيون الفيكتوريون "عزيزى القارى" ، أو يكون شيئاً مسهبًا كالإطار الذى وضعه «ريدارد كلبلنج» لروايته "مسز باتهيرست" التى ناقشتها سابقًا (الفصل ٧) ، وفيها الراوى "أنا" هو نفسه المروى له فى قصة يحكيها ثلاث شخصيات أخرى تتبادل هى نفسها فيما بينها دورى الراوى والمروى له . ويبدأ "إيتالو كالفينو" روايته" لو أن مسافراً فى إحدى الليالى " يحض قارئة على أن يهيىء نفسه : "استرخى ركِّز . اطرد عنك أى فكرة أخرى ، دع العالم من حولك ينزوى . أفضل شىء إغلاق الباب ؛ فالتليفزيون مفتوح على الدوام فى الغرفة المجاورة " ، بيد أن المروى له ، مهما كان تكوينه ، هو دائما مجرد أداة بلاغية ، وسيلة للسيطرة على استجابة القارئ الحقيقى الذى يضل خارج النص ، وتكثيف تلك الاستجابة .

ويعمد لورانس ستيرن ، الذى يروى تحت اسم تريسترام شاندى ، إلى القيام بكل أنواع اللعب بالعلاقة بين الراوى والمروى له ، وهو يفعل مايقوم به "الكوميديان" فى صالات الموسيقى الذى يزرع عملاء له بين النظارة ، ويدخل تعليقاتهم وملاحظاتهم السافرة فى نمرته التى يؤديها ؛ فستيرن أحيانًا يجسد قارئه فى صورة سيدة ، يسأله ، ويداعبه ، وينتقده ، ويتملقه ، مما يعود علينا نحن القراء الحقيقيين بالمتعة والنفع .

« وتريسترام شاندى» رواية ذات صفات مميزة للغاية ، يعمد فيها راويها الذى يحمل العنوان اسمة إلى حكاية قصة حياته منذ تخلقه نطفةً إلى مرحلة النضج ، ولكنه لايجاوز العام الخامس ، لأن محاولته وصف وتفسير كل حادثة بأمانة وإسهاب تقوده إلى استطرادات لانهاية لها ، فكل شىء يرتبط بأشياء أخرى حدثت قبله أو بعده أو فى مكان آخر ، ويجاهد تريسترام ، براعة وإن عبثًا ، للحفاظ على الترتيب الزمنى فى روايته . ففى الفصل التاسع عشر ، وهو مازال مربوطاً بلا أمل فى التاريخ السابق لولادته ، يشير إلى المصير الساخر الذى لاقاه والده ، الذى كان يكره اسم تريسترام أكثر من كل الأسماء ، ثم عاش ليرى ابنه يتلقى دون قصد ذلك الاسم نفسه عند تعمده، ويعلن : "ولولم يكن من المستحيل أن يجرى تعميدى قبل أن أولد بالفعل ، لقدمت القارئ بيانًا كاملا عن ذلك الموضوع" .

وهذه هي العبارة (وهو يكشف ذلك بعد القطعة التى اقتبستها) التى كان يجب أن توضح للقارئة التى يتوجه إليها بالحديث مذهب أمه الديني ، لأنه :لو كانت أمي من أتباع الكنيسة الكاثوليكية ، ياسيدتى ، لما كان هناك داع لكل ماسبق ذكره" ، والسبب في ذلك هو أنه ، وفقًا لوثيقة يوردها تريسترام (فى أصلها الفرنسى) فى القصة ، أقر مؤخراً بعض اللاهوتيين العالمين فى السوربون فكرة القيام ، بشروط معينة ، بتعميد الأطفال الذين يمرون بولادة صعبة ، وهم مازالوا فى رحم أمهاتهن ، عن طريق محقنة طريق محقنة تحمل إليهم الماء المقدس ، وعلى هذا ، يمكن فى بلد كاثوليكى ، أن يتم تعميد الشخص قبل أن يولد .

وكانت السخرية من الكاثوليكية (كان ستيرن قسيسًا أنجليكانيا) والانخراط فى مزح حول الأعضاء الخاصة فى جسم الإنسان ، من الأشياء التى كان المؤلف يُلام عليها أحيانًا ، ولكنك لابد أن تكون قارئاً عبوسًا إذا أنت لم تبتسم لطرافه وبراعة ردوده على السيدة (وقد زاد من حيويتها طريقة ستيرن الحرة المميزة فى استخدام علامات الترقيم [فى الأصل الإنجليزى]) ولتعليقاته الجانبية الموجهة للقارئ ، ذلك أن الوظيفة الأساسية لهذا الخروج عن الموضوع هى تحديد فنه والدفاع عنه . وهو يوعز إلى السيدة بإعادة قراءة الفصل السابق ، بهدف "المؤاخذة على ذوق فاسد زحف على الآلاف من الناس غيرها ، وهو القفز فى القراءة السريعة بحثاً عن المغامرات وليس الاطلاع على الفنون والمعارف العميقة التى يتضمنها كتاب من هذا النوع ، الذى سوف يجنيها القراء لو قرؤوه كما تجب القراءة .

ولاعجب أن يصبح "تريسترام شاندى" كتاباً محبباً لدى الروائيين التجريبيين ومنظّرى الرواية فى بلدنا ، وكما أوضحت سابقًا ، عمد الروائيون المحدثون وروائيون مابعد الحداثة إلى محاولة إثناء القراء عن طريق تحطيم وإعادة ترتيب التسلسل الزمني والسببى التى تقوم عادة عليهما ، وقد استبق «ستيرن جيمس» «جويس وفرجينيا وولف» بالسماح لشطحات الذهن البشرى أن يقرر شكل القصة ومسارها ، وأحد شعارات النظرية الأدبية الحديثة هو " الشكل المكانى" ، وهو يعنى إضفاء حدة على العمل الأدبى عن طريق نمط من الموتيفات المترابطة التى لايمكن إدراكها إلا بإعادة قراءة النص بالطريقة التى يوصى بها تريسترام .

ويعمل حواره مع قرائه على إضفاء طابع مكاني على الطابع الزمني لعملية القراءة ، على نحو أشد جذرية عن ذي قبل ، فالرواية تقدِّم في صورة غرفة نختلي فيها نحن القراء بالراوي ، فقبل أن يورد الرواي التفاصيل الدقيقة لعملية تكوينه من نطفة مثلاً ، يعلن أن ذلك مكتوب فحسب "لمحبي الاستطلاع والفضوليين" ويدعو القرَّاء الذين لاتهمهم هذه الأوصاف إلى تخطيها قائلا :

أغلق الباب

وهو على ثقة من أننا سوف نختار البقاء معه .

وفي القطعة المقتبسة ، يدعو الراوي أحدنا ، السيدة إلى إعادة قراءة الفصل السابق "حين تصلين إلى آخر جملة تقرئين فيها " (وهذا تذكير واضح ومميز من المؤلف بطبيعة عملية القراءة) . ويجعلنا المؤلف ، نحن الذين نقرر البقاء معه ، نشعر أننا محظوظون بالثقة التي يولينا إياها ، ويدعونا ضمناً إلى أن نباعد بين أنفسنا وبين تلك القارئة غير الواعية وذلك "الذوق الفاسد الذي زحف على الآلاف من الناس غيرها " ، وهو قراءة رواية من أجل القصة التي تحكيها وحسب ، ومادمنا عند هذا الحد نجهل ، كالقارئة المشار إليها ، الإشارة إلى الكنيسة الكاثوليكية ، فإننا لانستطيع أن نعارض كثيراً الحجة التي قدمها المؤلف للدفاع عن أسلوبه .

(١٨)

الطقس

كان مساء هذا اليوم طويلا وكئيبًا في "هارتفيلد" . وأضاف الطقس مايمكن أن يضيف من الجهامة ، وتساقط مطر عاصف بارد ، ولم يستبن شهر يوليو إلا في الأشجار والشجيرات ، التي كانت الرياح تلعب بها وفي طول اليوم ، وهو ما أطال أمد رؤية هذه المناظر القاسية .

جين أوستن :ذ ايمَـــا (١٨١٦)

لندن . وجلسة «سان ميشيل» قد انتهت منذ فترة قصيرة . وقاضي القضاة يجلس في قاعة "لنكولن إن" طقس نوفمبر اللعود ، كثير من الوحل في الشوارع ، كأنما المياه قد انزاحت حديثًا من على وجه الأرض ، ولن يكون غريبًا أن نلاقي ديناصوراً طوله أربعون قدماً أو نحو ذلك يخوض كسحلية فيلية عبر طريق "هولبورن هل" . ويسقط الدخان من فوهات المداخن على هيئة رذاذ أسود بندف من الهباب في حجم ندف الثلج الكبيرة – ويتخيل المرء أنها قد ارتدت الحداد حزنًا على موت الشمس . ولاتكاد الكلاب تبين في ذلك الوحل ، والجياد ليست أحسن حالا ! مغطاة بالرذاذ حتى غمامة عيونها ، والمشاة ، يتدافعون بمظلاتهم وقد سرت عدوى سوء المزاج بينهم سرياناً عاماً ، ويفقدون توازنهم عند ركن الطريق ، حيث كان الآلاف غيرهم من المشاة يتعثرون ويتزحلقون منذ أن انشق النهار (إذا كان لذلك النهار أن ينشق) ، فيضيفون ركامًا جديداً على طبقات الوحل التي تشبثت بعناد في تلك المناطق على الأرصفة ، وتتضاعف بفائدة مركبـــة .

تشارلز ديكنز : البيت القفر (١٨٥٣)

فيما عدا عاصفة أو أخرى تثور فى البحر ، لم يحظ الطقس إلا باهتمام ضئيل فى النثر القصصى حتى أواخر القرن الثامن عشر ، وفى القرن التاسع عشر ، بدا كما لو أن جميع الروائيين أصبحوا يتحدثون عنه ، وكان هذا يرجع فى جزء منه إلى زيادة تقدير الطبيعة ، التى خلقها الشعر والتصور الزيتى الرومانسيين ، وفى الجزء الآخر إلى نمو الاهتمام الأدبى بالشخصية الفردية ، وفى حالات الشعور التى تتأثر بإدراكنا للعالم الخارجى وتؤثر فيه . وكما أوضح كولردج} فى قصيدته عن "الكدر" :

أيتها السيد ! إننا نتلقى بقدر مانعطى

والطبيعة تحيا فى حياتنا وحسب .

ونحن نعرف أن الطقس يؤثر فى حالاتنا النفسية ، والروائيون لديهم ميزة وضع الطقس المناسب لكل حالة من الحالات النفسية التى يريدون ابتعاثها .

ولذلك فكثيراً مايستخدم الطقس لإثارة الوقع الذى سماه جون رسكن " الوهم الشعرى " ، وهو إسقاط عواطف بشرية على عالم الطبيعة ، وهو قد كتب قائلا : "كل عطفة جامحة ... تخلق فينا انطباعًا زائفًا عن الأشياء الخارجية ؛ وأنا أسمى ذلك الانطباع الزائف ، بصفة عامة ، الوهم الشعرى" . وكما ينطوى عليه الاصطلاح ، كان رسكن يعتقد أنه شىء طالح ، علامة على انحدار الفن والأدب الحديثين (بالمقارنة مع الفن والأدب الكلاسيكيين) . وبالفعل فإنه كان يفتح المجال للكتابات المتكلفة والمعبرة عن الرضا عن الذات . بيد أن تلك الأداة البلاغية ، لو استخدمت بذكاء وكياسة ، بوسعها أن تنتج انفعالات مؤثرة وقوية ، بدونها تصبح القصة أشد ضعفًا بكثير .

وكانت جين أوستن ، الكاتبة الكلاسيكية ، ترتاب ارتيابًا قويًا فى الخيال الرومانسى ، وسخرت منه فى رسمها لشخصية مريان فى روايتها "العقل والهوى" . فبعد الفورة العاطفية التى مرت بها ماريان فى الخريف قائلة :

«لكم شعرت بالبهجة حين كنت أسير وأنا أراها تطيِّرها الرياح نحوى كمياه الأمطار ، كم أثارت هذه الأوراق ، مع فصل الخريف والهواء ، فى نفسى من مشاعر ملهمة ! » .

علَّقت على ذلك « إلينور » ، الأخت الصغرى لماريا بقولها فى جفاف : « إن الجميع لا يشاطرونك شعورك هذا تجاه الأوراق الذابلة « فالطقس فى روايات «جين أوستن»

عادة ما يؤدى دوراً عملياً مهماً فى الحياة الاجتماعية لشخصياتها ، أكثر منه مجازياً لمشاعرهم الداخلية ، والثلج فى الفصلين (١٥ ، ١٦) من رواية « إيماً » تصوير لذلك . فأول ذكر له يرد فى وسط مأدبة العشاء التى يقيمها «مستر وستون» قبيل الكريسماس، حين يدخل «مستر جو نايتلى» ، الذى لم يكن راغباً فى حضورها على أية حال ، ويعلن فى غبطة لا يفلح فى إخفائها أن « الثلج يتساقط بغزارة مع رياح عاتية «مما دفع الرعب فى قلب مستر وودهاوس ، والد إيماً المعتل الصحة ، وتبعت ذلك مناقشة اشترك

فيها الجميع ، وكل يقول ما يفصح عن شخصيته بدلاً من تناول الموضوع ، إلى أن يعود مستر «جورج نايتلى» من تقييمه الشخصى لحالة الطقس ويدلى بتقرير معقول ومطمئن عنه ، كعادته فى مثل تلك الأمور ويستنتج هو وإيماً أن مستر «وودهاوس» سينتابه القلق رغم ذلك طول المساء ، فيقرران استدعاء العربات للعودة ، ويستغل مستر إلتون هذا الرحيل المفاجىء للانفراد بإيماً فى عربتها والتصريح لها بحبه مما يسبب لها مفاجأة وحرجاً عميقين ، لأنها كانت تعتقد أنه واقع فى هوى صديقتها هارييت ، ومن حسن الحظ أن أعطى الطقس الذى ساد خلال الأيام القليلة التالية عذراً لإيما لعدم مقابلة أى من هذين الشخصين .

كان الطقس مواتيا لها تماماً ... فالثلج يغطى الأرض والجو فى حالة غير مستقرة بين الصقيع والذوبان ، وهى حالة لا تدعو أبداً إلى الخروج ؛ ولما كان كل يوم يبدأ بالمطر أو الثلج ، ويعود كل شئ إلى التجمد فى السماء ، فقد وجدت إيمّا العذر المطلوب كيما تسجن نفسها فى منزلها .

وهنا لأنه ذو صلة وثيقة بالقصة ، ولكن الوصف حرفى تماماً .

ومع ذلك ، فحتى «جين أوستن» تستخدم أحيانا الوهم الشعرى استخداماً حذراً ، فحين تصبح إيماً فى وضع صعب ، بعد أن اكتشفت حقيقة « جان فير فاكس » بكل ما فيها من ملابسات حرجة بالنسبة لمسلكها ، وحين تحققت فى وقت متأخر أنها تحب مستر نايتلى ولكنها تعتقد أنه سيتزوج هارييت - فى ذلك الوقت ، الذى كان أسوأ أيام حياتها . « أضاف الطقس ما يمكنه من الغم » وكان بوسع رسكن أن يبين أن الطقس غير قادر أن يضيف أى شىء بيد أن العاصفة الصيفية هى الموازى الأكمل لمشاعر البطلة بشأن مستقبلها لأن وضعها البارز الثابت فى المجتمع الصغير المغلق فى « هايبيرى» سيجعل « شيئاً قاسياً » كزواج هارييت من نايتلى « ظاهراً لفترة أطول » ، ولكن لما كانت تلك العاصفة قد هبت فى غير وقتها ، فقد ظهرت الشمس فى اليوم التالى وجاء جورج نايتلى ليطلب يد أيما وليس هارييت .

وفي حين تدس جين أوستن الوهم الشعرى بخفة لا نكاد نلحظه معها ، يقرعنا به ديكنز على رءوسنا في الفقرة الافتتاحية الشهيرة من روايته « منزل قفر » ، فإضفاء صفة تشخيصية على طقس نوفمبر في عبارة « طقس نوفمبر اللدود» شىء عادى فى اللغة الجارية ، ولكنه يحمل هنا مظهر الغضب الإلهى ، خاصة وأنه جاء قريبًا من الإشارات إلى العهد القديم من الكتاب المقدس. فعبارة « كأنما المياه قد انزاحت حديثاً من على وجه الأرض » ترجِّع صدى وصف قصة الخلق وقصة الطوفان ، وهذه الإشارات من الكتاب المقدس تمتزج بطريقة فيكتورية صرف بنظريات الكون الأحدث التى تلت داروين ، بالكلام عن الديناصورات وتحلل المنظومة الشمسية بفعل التعادل الحرارى . ومحصلة ذلك كله تمثل عملا غريبًا من أعمال إزالة الألفة .

تمثل فعلى المستوى المباشر ، تمثل تلك الفقرة صورة واقعية لشوارع لندن فى القرن التاسع عشر فى طقس سيئ . وتقدم تجميعًا لتفاصيل مألوفة فى وصف بسيط وحرفى : الدخان المتساقط من فوهات المداخن ، كلاب لا تستبين من الوحل ... جياد مغطاة بالرذاذ حتى غمامة عيونها ...مظلات تتصادم . بيد أن خيال ديكنز المجازى يحول هذا المشهد العادى إلى رؤيا مخيفة لعاصمة الإمبراطورية البريطانية الشموخ وقد ارتدت إلى مستنقعات بدائية ، أو استبقت الفناء النهائى لكل صور الحياة على الأرض ، والتقلب الاستعارى المضاعف من ندف الهباب ، إلى ندف الثلج وقد ارتدت ثياب الحداد ، إلى موت الشمس ، وهو تصوير رائع بصفة خاصة .

وهذه الفقرة تمثل مشهداً من النوع الذى نلاقيه فى قصص الخيال العلمى (رؤيا الديناصور يخوض عبر « هولبورن هل تستبق « كنج كونج » وهو يتسلق مبنى الإمباير ستيت ، و« موت الشمس » النهاية المرعبة لرواية هـ . ج . ولز « آله الزمان ») وفى روايات ما بعد الحداثة للمتنبئين بالمصير المحتوم ، مثل « مارتن إيميس » ، فهو يصور ، كيما يشجب ، مجتمعاً قد خرج على نواميس الطبيعة بفعل الطمع والفساد ، والذى سيدرسه ديكنز فى حبكة روايته المتشابكة التى تدور حول ضيعة يتنازع الجميع على ملكيتها . وهو يذكر بلماحية أن الوحل هنا فى مدينة لندن ، يتضاعف بأرباح مركبة ، مذكرا إيانا بشجب الكتاب المقدس المال بوصفه « الربح القبيح » . وقاضى القضاة ، الذى يُوصف فى بداية القطعة (فى سلسلة من

العبارات الموجزة تماثل العناوين فى « أخبار الساعة العاشرة ») وهو يترأس المحكمة العليا ، يبدو أيضًا وكأنه يترأس الطقس ، ويتم حسم هذا التماثل بعد عدة فقرات :

لم يكن هناك أبدًا مثل هذا الضباب الكثيف والوحل الدفينين وكل ما يتمشى مع الجلسة المتعثرة الموحلة التى تواجه المحكمة العليا فى ذلك اليوم متمثلة فى أعتى المجرمين والخطاة الذين شهدتهم السماء والأرض .

(١٩)

التكرار

وفي الخريف كانت الحرب دائماً حاضرة ، ولكننا لم نشارك فيها بعد ذلك ، كان الجو بارداً في الخريف في ميلانو ، وكان الظلام يهبط مبكراً ، وعندها تضاء المصابيح الكهربائية ، وكان التجول في الشوارع والتطلع إلى الفترينات أمراً يبعث على البهجة . كانت هناك حيوانات مصيدة معلقة خارج المحلات ، وندف الثلج تعلق بفرو الثعالب والرياح تهز ذيولها ، وكانت الظباء معلقة في جمود وثقل وفراغ ، وطيور صغيرة تتأرجح وسط الرياح التي تقلب ريشها إلى الخلف ، كان خريفاً بارداً وكانت الرياح تهب من ناحية الجبال .

وكنا جميعًا نذهب إلى المستشفى كل أصيل ، وكانت هناك طرق مختلفة للوصول إليها سيراً عند الغسق ، طريقان منها على طول القنوات ، ولكنهما كانا طريقين طويلين ، ومع ذلك فلا بد لك أن تعبر جسراً فوق قناة كيما تدخل إلى المستشفى . وكان ثمة خيار بين ثلاثة جسور . وعلى واحد منها امرأة تبيع حبات « أبو فروة » المشوية، وكان الدفء ينبعث عند الوقوف أما النيران المشتعلة في قطع الفحم ، وتشعر بعد ذلك بحبات « أبو فروة » دافئة في جيبك ، كان المستشفى قديمة ، وجميلة جداً ، وتدخلها من خلال بوابة وتمشي عبر فناء وتدلف من بوابة أخرى على الجانب الآخر ، وعادة ما تكون هناك جنازة تنطلق من الفناء ، وفيما وراء المستشفى كانت هناك المباني الحجرية الجديدة ، حيث كنا نتقابل كل أصيل وكلنا في غاية الأدب ومهتمون بالأمر ، ونجلس في الأجهزة التي كانت ستجعل كل شيء مختلفاً .

أرنست همنجواي : في بلد آخر (١٩٢٧)

إذا كان لديك أيها القارئ وقتًا وميلا ، فخذ أقلامًا ملونة وارسم دوائر حول الكلمات التى ترد أكثر من مرة فى الفقرة الأولى من قصة «همنجواى» ، مستخدماً لونًا مختلفًا لكل كلمة ، وصل ما بين الكلمات الواحدة ، ولسوف تكشف بذلك نمطًا مركبًا لسلاسل لفظية تصل بين كلمات من نوعين :" الكلمات ذات المغزى الإسنادى : الخريف ، بارد ، الظلام ، الرياح ، تهب ، وهى التى ميكن أن نسميها كلمات معجمية ؛ ثم هناك أدوات التعريف وحروف الجر وحروف الوصل ، مثل «ال» من ، فى ، «و» وهى التى يمكن أن نسميها كلمات نحوية ،

ومن المستحيل تقريبًا أن نكتب بالإنجليزية دون تكرار الكلمات النحوية ، لذلك فنحن لا نلحظها على ذلك المستوى ؛ ولكن المرء لا يمكنه إلا أن يلاحظ العدد المدهش من حرف الوصل « و » فى هذه الفقرة القصيرة ، وهذا علامة على تركيبها اللغوى الذى يكثر فيها التكرار ، والذى يُسلِك عبارات تقريرية معًا دون أن تكون إحداها معتمدة على الأخرى ، أما الكلمات المعجمية ، فهى تتكرر بنسق أقل انتظامًا ، إذ هى تتركز فى بداية الفقرة وفى نهايتها .

والتكرار المعجمى النموى على هذا النمط قد ينتهى بالحصول على أقل الدرجات فى مواضيع « الإنشاء » المدرسية ، وذلك عن حق فالنموذج التقليدى للنثر الأدبى الجيد يتطلب « تنويعًا متميزًا » : فإذا تعين عليك أن تشير إلى شىء ما أكثر من مرة ، ينبغى لك أن تعثر على طرق بديلة لوصفه ، كما يجب أن تخلع على تركيبك اللغوى القدر نفسه من التنويع (والقطعة المقتبسة من «هنرى جيمس» التى بحثناها فى الفصل السادس غنية بالأمثلة على كلا الصنفين من التنويع) .

ومع ذلك فقد رفض «همنجواى» البلاغة التقليدية ، لأسباب أدبية فى جزء منها وفلسفية فى جزءها الآخر ، فقد كان يعتقد أن « الكتابة الجيدة » تزيف المترجم ، وجاهد كيما « يضع على الورق ما يحدث حقيقة فى الواقع ، والحالة الواقعية للأشياء التى أنتجت الانفعال الذى مرت به الشخصية » ذلك عن طريق استخدام لغة بسيطة دالة خالية من زخرفة الأسلوب .

والأمر يبدو سهلاً ، ولكنه ليس كذلك بطبيعة الحال ، إن الكلمات بسيطة ولكن ترتيبها ليس بسيطًا ، فهناك طرق عديدة ممكنة لترتيب كلمات الجملة الأولى ، ولكن الطريقة التى اختارها همنجواى تقسم عبارة « نشارك فى الحرب » إلى عبارتين ، مما

يلمح إلى التوتر لم يتم الإفصاح عنه بعد فى شخصية الرواى ، مزيجًا من الارتياح والسخرية ، وكما سنعلم بعد حين ، فإن الرواى ورفاقه هم جنود أصيبوا بجرح حين كانوا يحاربون على الجبهة الإيطالية فى الحرب العالمية الأولى ، وهم يستشفون الآن ، بيد أنهم قد أدركوا أن الحرب التى كادت تقتلهم ربما قد احالت حياتهم إلى شىء لا يستحق أن يُعاش ، إنها قصة عن الصدمة ، وكيف يتعامل الإنسان معها ، أو يفشل فى التعامل معها ، والكلمة التى لا ينطقها أحد والتى هى مفتاح كل الكلمات المتكررة فى النص هى « الموت » .

والكلمة الأمريكية للخريف ، fall [بمعنى يسقط أيضاً] ، تحمل بين ثناياها إشارة إلى موت النبات ، وهى صدى للعبارة التقليدية عمن يموت فى المعركة « سقط فى الميدان » . وإن مقابلتها بكلمتى « بارد » و « الظلام » فى الجملة الثانية تعزز من تلك الارتباطات الذهنية ، وتقدم المحلات المنيرة ، فيما يبدو ، شيئًا من التلهية (وهو تأثير يزيده عدم وجود تكرار معجمى فى هذه الجملة) ، بيد أن انتباه الراوى يتركز بسرعة على الحيوانات المصِيدة المعلقة خارج الحوانيت ، وهذا رمز آخر للموت . ووصف الثلج المتناثر على فروها والرياح التى تعبث بريشها هو وصف حرفى ودقيق ، ولكنه يؤَّثق من ارتباط كلمات الخريف والبرد والظلام والرياح وتهب، بالموت ، وثمة ثلاث كلمات من بين الكلمات المتكررة تتجمع لأول مرة فى الجملة الأخيرة حاملة معها أثرًا شاعريًا بالختام : « كان خريفًا باردًا وكانت الرياح تهب من ناحية الجبال » والجبال هى المكان الذى تجرى فيه الحرب ، والرياح ، التى هى غالبًا ما ترمز للحياة والروح فى الكتابات الدينية والرومانسية ، ترتبط هنا بفقدان الحياة ، لم يكن هناك حضور قدسى فى تلك القصص الأولى التى كتبها «همنجواى» ، لقد تعلم البطل من صدمة المعارك ألا يثق بالقوى الميتافيزيقية عدم ثقته بالأدوات البلاغية ، إنه لا يثق إلا بحواسه وينظر إلى التجربة من ناحية استقطابية حادة :: بارد/ دافئ ، مضىء / مظلم ، حياة / موت .

وتستمر الإيقاعات والتكرارات الطلسمية فى الفقرة الثانية ، فقد كان من السهل للمؤلف أن يجد بدائل أليق من كلمة « المستشفى » أو أن يقوم ببساطة باستخدام ضمير الغائب للإشارة إليها أحيانا ، بيد أن المستشفى هى مركز حياة الجنود ، والمكان الذى يحجون إليه يوميًا ، ومستودع آمالهم ومخاوفهم ، ولذلك فإن تكرار الكلمة مؤثر ، ومن الممكن تنويع الطريق الذى يذهب فيه المرء إلى المستشفى ، ولكن المقصد

واحد دائماً، وثمة اختيارات للجُسور ، ولكن على المرء أن يعبر قناة (وربما هو إلماح خافت لنهر « ستايكس » فى العالم السفلى) ، والراوى يفضل الجسر الذى يستطيع فيه شراء حبات « أبو فروة » المشوية ، التى تكون دافئة فى الجيب كالرجاء فى الحياة - إلا أنَّ «همنجواى» لا يستخدم هذا التشبيه بل يلمح إليه فحسب ؛ على النحو الذى عمد فيه فى الفقرة الأولى إلى تحميل وصفه لفصل الخريف محملاً بقوة انفعالية ، كما يحدث فى أى مثال لأسلوب الإيهام الوجدانى (انظر الفصل السابق) دون استخدام الاستعارة ، إن الخط الذى يفصل بين البساطة المشبعة وبين الرتابة المتكلفة خط دقيق ، وهمنجواى لا يظل دائمًا بمنأى عنه ؛ بيد أنه قد عمد فى أعماله الأولى إلى صياغة أسلوب أصلى تمامًا بالنسبة لعصره .

وغنى عن القول إن التكرار لا يتصل بالضرورة بتقديم الحياة بصورة إيجابية كئيبة ، مضادة لما هو وراء الطبيعة ، على نحو ما نجد فى همنجواى ، فالتكرار سمة مميزة للكتابات الدينية والصوفية ، ويستخدمه الروائيون الذين ينحون فى عملهم إلى ذلك الاتجاه - مثل د . هـ . لورانس . فلغة الفصل الأولى من رواية « قوس قزح » التى تبعث طريقة حياة ريفية انتهت منذ زمن ، تعكس التكرار اللفظى والموازاة اللغوية للعهد القديم من الكتاب المقدس :

> وتماوجت أعواد القمح الطرية وكانت حريرية الملمس ، وسرى رونقها فى أطراف من شاهدها من الرجال ، وأمسكوا بضروع الأبقار ، وأعطت الأبقار لبنها ونبضت ضروعها بين أيدى الرجال ، ودق نبض الدماء فى ضروع الأبقار فى نبض أيدى الرجال .

والتكرار هو أيضاً وسيلة محببة للخطباء والوعاظ ، وهى أدوار كان « تشارلز ديكنز » يتقمصها أحيانًا فى دوره كمؤلف . وفيما يلى ، مثلاً ، ختام الفصل الذى كتبه ويصف فيه موت « جو » ، الكنَّاس الفقير ، فى رواية « منزل قفر » :

> ميت ، ياصاحب الجلالة ، ميت ، أيها اللوردات والسادة ، ميت يا أصحاب القداسة الصحيحة ويا أصحاب القداسة الخاطئة من كل مذهب ، ميت ، أيها الرجال وأيتها النساء ، يامن ولدتم وفى أفئدتكم عرق العطف السماوى ، ويموتون هكذا حول كل يوم .

والتكرار يمكن ، بطبيعة الحال ، أن يكون فكاهيًا ، كما في هذه القطعة من رواية مارتن إيميس « المال » :

ومن الملغز أن الطريقة الوحيدة التي كان بوسعي أن أجعل « سلينا » ترغب في أن تطارحني الهوى بالفعل هي ألا أرغب في أن أطارحها الهوى ، هذه طريقة لا تفشل أبدا ، فهذا يجعلها في مزاج رائق ، والمشكلة هي أنه حين لا أرغب في أن أطارحها الهوى (وهذا يحدث أحياناً) ، لا أرغب في أن أطارحها الهوى . ومتى يحدث ذلك ؟ متى لا أرغب في أن أطارحها الهوى ؟ حين ترغب هي أن أطارحها الهوى ، إني أحب أن أطارحها الهوى حين يكون مطارحتي الهوى آخر شيء ترغب فيه ، وهي تطارحني الهوى دائماً تقريباً إذا صحتُ فيها أو هددتها أو أعطيتها ما يكفي من المال .

ولا حاجة إلى الإشارة إلى أن الإحباطات والتناقضاته التي تشهدها علاقات الراوي الجنسية مع سالينا تصبح أكثر فكاهة وسخرية عن طريق تكرار عبارة مطارحة الهوى التي كانت يمكن الاستعاضة عنها بعبارات أخرى بديلة كثيرة ، (وإذا كان لديك شكل في هذا ، حاول أن تعيد كتابة القطعة مع استخدام بدائل منمقة) ، وتمثل الجملة الأخيرة أيضاً نوعًا مهمًا آخر للتكرار : ورود كلمة أساسية خاصة بالموضوع خلال الرواية كلها - وهي هنا كلمة « المال » إن كلمة « المال » وليست عبارة « أطارحها الهوى » هي التي تحتل حيزاً آخر كلمة في الفقرة التي اقتبستها أعلاه ، وهو حيز مهم وحاسم ، وهكذا ، يعمل نوع من التكرار ينتمي للمستوى الكلي الكبير للنص ، عمل التنويع على المستوى الجزئي الصغير .

(٢٠)

النثر المنمق

لنور لوليتا نور حياتى ، نار أعضائى . ياخطيئتى ، ويا روحى ، لو - لى - تا . طرف اللسان يقوم برحلة ذات خطوات ثلاث إلى الحلق ، كيما يطبق ، فى الثالثة ، على الأسنان . لو - لى - تا . كان اسمها لو ، لو فقط فى الصباح ، وهى تقف وطولها أربعة أقدام وعشر بوصات فى فردة جورب ، واسمها لولا وهى ترتدى البنطلون . واسمها دوللى فى المدرسة ، واسمها دولوريس فى الأوراق الرسمية ، ولكن اسمها وهى بين ذراعىّ هو دائمًا لوليتا .

هل كان لها سابقة ؟ كان لها ، بالفعل ، كان لها . فثمة نقطة حق ، أنه ما كان ليصبح هناك لوليتا لو لم أحب ، ذات صيف ، فتاة معينة صغيرة ، فى مملكة مطلة على البحر ، ومتى كان ذلك ؟ سنوات عديدة قبل أن تولد لوليتا ، تناهز سنوات عمرى فى ذلك الصيف ، لكم أن تثقوا فى قدرة أحد القتلة فى تدبيج أسلوب نثرى منمق .

سيداتى سادتى أعضاء هيئة المحلفين ، البند الأول من الاتهام : الشىء نفسه الذى تمناه ملائكة « إدجار الان بو » ، الملائكة غير العارفين ، البسطاء ، ذوو الأجنحة السامية ، انظروا إلى تلك الكتلة المعقدة من الأشواك .

فلاديمير نابوكوف : لوليتا (١٩٥٥)

القاعدة الذهبية للنثر الروائي هي ألا تكون هناك أية قواعد – ما عدا تلك التي يضعها كل كاتب لنفسه ، فهمنجواى قد استخدم التكرار والبساطة ، بنجاح فى أغلب الأحيان ، للوصول إلى أغراضه الفنية ، وقد نجح «نابوكوف» فى استخدام التنويع والزخرفة ، خاصة فى رواية «لوليتا» .

فهذه الرواية تتخذ شكل قطعة بديعة من الدفاع الذاتى لرجل أدى به هيامه بنوع خاص من المراهقات ، يسميهن بالحوريات ، إلى ارتكاب أفعال شريرة ، وقد أثار الكتاب جدلاً عند نشره أول مرة ، وهو لا يزال يثير القلق ، لأنه يخلع بلاغة خلابة على أحد المغررين بالأطفال ، وقاتل كذلك ، وكما يقول بطل الرواية « همبرت همبرت » نفسة : « لكم أن تثقوا في قدرة أحد القتلة فى تدبيج أسلوب نثرى منمق » .

وهناك بالطبع الكثير من التكرار فى القطعة الافتتاحية للرواية ، ولكنه ليس تكراراً معجميًا كالذى وجدناه عند همنجواى فى القطعة التى ناقشناها فى الفصل السابق ، فالأمر يتعلق بتركيبات أسلوبية متناظرة وأصوات متماثلة ؛ وهو ذلك النوع من التكرار الذى يتوقع القارئ أن يجده في الشعر . (والاصطلاح الآخر للنثر المنمق هو النثر الشعرى) ، فهناك على سبيل المثال عرض مبهرج حقيقى لاستخدام الكلمات التى تبدأ بالحرف نفسه فى الفقرة الأولى [فى النص الإنجليزى] فحرفا اللام والتاء يتفجران ببراعة فى الاحتفاء باسم المحبوبة : النور ، الحياة » أعضاء ، طرف ، لسان رحلة . لو – لى – تا .

وكل من الفقرات الأربع التى نقدمها تعرض نوعًا مختلفًا من الخطاب ، فالخطاب الأول هو دفعة غنائية ، سلسلة من النداءات ، دون فعل تام ، وتدافع الاستعارات فى الافتتاحية مسرف وقديم الأسلوب إلى حد ما ، نور حياتى ، نار أحشائى ، خطيئتى ، روحى (مزيد من الكلمات التى تبدأ بالحرف نفسه) . والاستعارة التالية ، عن اللسان الذى يقوم برحلة إلى الحلق كيما يطبق على الأسنان ، هى أكثر ألفة وطرافة ، بيد أنها تلفت الانتباه إلى عضو يُستخدم فى مجالى البلاغة والشهوة على السواء ، وهما مجالان لا ينفصلان تمامًا لدى بطل الرواية .

والفقرة الثانية تتضمن ذكريات رقيقة ، سلسلة من العبارات ذات التركيب المتماثل ، تعدد أنواع أسماء الحبيبة كترتيل دنيوى : « كان اسمها لو ...... واسمها لولا ... واسمها دوللى .... واسمها دولوريس .... ولكن اسمها وهى بين زراعىّ « هو دائماً لوليتا » ، وهو كلام يمكن أن يُغنَّى . (وقد عُرضت بالفعل مسرحية

موسيقية لم تنل نجاحًا للوليتا ، وذكرها نابوكوف بجفاف في يومياته بأنه « غلطة لطيفة صغيرة ») ، وبالطبع تعطينا تلك الفقرة ، إذا لم نكن نعرف بالفعل أول فكرة بأن لوليتا هى قاصر محط شهوة ، وذلك فى الإشارة إلى طولها ، وجوربها ومدرستها .

بيد أن الفقرة الثالثة تأخذ مسارًا آخر ، فهى ذات صبغة أكثر تحاورية ، تجيب على أسئلة مضمَّنة من محاور مجهول الهوية ، بصورة مونولوج مسرحى : « هل كان لها سابقة ؟ » ويُعطى الرد الإيجابى بتكرار شاعرى : « كان لها ، بالفعل ، كان لها » وتهيؤنا العبارة القانونية الطبية « ثمة نقطة حق » للابتعاث الصريح لسياق المحكمة فى الفقرة الأخيرة ، (من المفترض أن همبرت يكتب دفاعه إذا ينتظر محاكمته) ، ومتى كان ذلك ؟» . ويضع الجواب الملغز التقريبى الأساس للتفاوت فى السن بين همبرت ولوليتا .

وفى هذه الفقرة ، يبدأ الاهتمام السردى ، بإثارة أسئلة عن علاقة السببية (كان يمكن أن ... لو لم .... » وعن شخصية « الفتاة المعينة الصغيرة » . ومما يزيد فى الصفة الشاعرية لهذا النثر الإشارة إلى قصيدة معروفة لإدجار ألان بو هى قصيدة « أنابل لى »

كنت طفلا وكانت طفلة

فى هذه المملكة المطلة على البحر ،

ولكننا تحاببنا بحب

كان أكثر من الحب –

أنا وفتاتى « أنابل لى » .

بحب جعل ملائكة السماء المجنَّحين

يغبطوننى ويغبطونها .

وتفسير البطل « همبرت » لتعلقه الإيروسى بصغار الفتيات وتعليله له هو أن حبيبة له فى فترة المراهقة تدعى « أنابل » قد ماتت قبل أن يكتمل ذلك الحب ، وقصيدة « بو» هى مرثية عاطفية مريرة تسير فى النهج نفسه : فالمتحدث يلوم الملائكة الغيوريين على أخذهم حبيبته من هذا العالم ، ويجد عزاء فى الرقاد إلى جوار قبرها ، بيد أن « همبرت » يسعى دون هاجس وراء حوريات بدائل عن حبيبته أنابل ، وثمة سخرية شيطانية فى الصفات التى يخلعها على الملائكة ، « غير العارفين ، البسطاء ، ذوو الأجنحة السامية » ، وإشارة تجديفية بأن آلامه مناظرة لإكليل الشوك ، (وهذا الإلماح من نص لنص آخر يعرف باسم التناص ، ويستحق إفراد فصل خاص له ، انظر الفصل التالى) .

وإن البراعة التى حققها « نابوكوف » فى لغة ليست هى لغته الأم لا تزال تثير الدهشة ، ولكن ربما كان ذلك بالضبط هو السبب الذى أدى به إلى اكتشاف جميع موارد النثر الإنجليزى واستخدامها بمتعة لا تقيدها قيود .

وهناك أحد أوائل العارضين للنثر المنمق فى القصص الإنجليزى – وربما خاطرنا بالقول إنه الأول – هو الكاتب الإليزابيثى جون لايلى ، الذى كان كتابة « يوفيوس : تشريح الذكاء (١٥٧٨) شديد الرواج فى أيامه ، والذى أعطى اللغة اصطلاح الأسلوب اليوفوى [euphuism ، أى الأسلوب المشحون بالألوان البديع والمحسنات اللفظية] (ويجب عدم الخلط بين هذا الاصطلاح واصطلاح التهوين [eulhemism] وهو استعمال كلمة رقيقة بدلاً من كلمة فظة) . وفيما يلى نموذج للأسلوب اليوفوى :

إن أكثر الألوان بريقًا هى أسرعها انطفاء ، وأرهف النصال هو أولها صدأ ، وأرق الثياب هو أسرعها عرضة للتآكل ، والنسيج الرقيق أسرع إلى التلطيخ من النسيج الخشن ، إن ما بدا حسنًا فى يوفيوس ، الذى كان ذهنه ، كأنما هو الشمع المذاب ، عرضة لتلقى أى أثر ، وأن يتولى بنفسه زمام جميع أمره ، أنه كان يهمأنصح ، ورحل عن بلده ، وكره معارفه القدماء ، وفكر فى استخدام ذكائه فى كسب الود ، أو استغلال خجله فى تفادى النزاع ، قد فضل الخيال على الصداقة ، وما يشعر به الآن على الشرف والمجد فى المستقبل ؛ عطَّل عمل عقله بعد أن وجده مرّ المذاق فى فمه ، وجمح وراء عاطفته التى وجد مذاقها عذبًا فى فمه .

وهذا نثر بارع ومسلٍ حين يقدم جزء منه ، بيد أنه بعد صفحات قليلة ينحو التماثل فى استعراضه الأسلوبى إلى إصابة القارئ الحديث بالتعب ، ذلك أن أنماط التركيب نفسه اللغوى والصوتى تستخدم مرة بعد مرة ، وتستعملها جميع الشخصيات إلى جانب صوت المؤلف . وهذا النوع من النثر أدبى محض ، ينتمى كليةُ للكلمة المكتوبة ، الشماء الناقص ، الشىء الذى دخل قصص اللغة الإنجليزية فيما بين روايتى « يوفيوس » و«لوليتا » هو نغمة الصوت البشرى ، أو الأصوات البشرية ، وهى تتحدث فى مجموعة متنوعة من اللهجات والإيقاعات والقدرات ، مما يحيى الأنماط الرسمية للبلاغة الأدبية ويغيِّرها ، وسوف نذكر المزيد عن هذا الموضوع تحت عنوان « التحدث بأصوات مختلفة « الفصل ٢٧ » . ولكن قبل هذا : التناص .

(٢١)

التناص

قلت : « يجب أن نحاول أن نجر الشراع الرئيسى نحونا » وابتعدت ظلال الرجال منحنية بعيدًا عنى دونما كلمة ، كان أولئك الرجال مجرد أشباح ، ولم تكن قوة ضغطهم على الحبل تزيد على قوة حفنة أشباح . وبالفعل ، لو أمكن أن ينصب شراع بفعل القوة الروحية وحدها فلابد أن يكون هو هذا الشراع ، وذلك أنه لم يكن هناك ما يكفى من العضلات فى السفينة كلها للقيام بذلك العمل ، ناهيك بالقلة من القوم الموجودين فوق السطح ، وبطبيعة الحال ، قمت بقيادة هذا العمل بنفسى ، وأخذوا يتنقلون بخور ورائى من حبل إلى حبل ، يتعثرون ويلهثون ، كانوا يجاهدون مجاهدة العمالقة ، وبقينا نعمل فى ذلك الأمر لمدة ساعة على الأقل ، وطوال الوقت لف الكون المظلم صمت عميق ، وحين ربطنا آخر حبل من حبال الشراع ، كانت عيناى قد تعودتا على الظلام ولمحتا أشكال رجال منهوكى القوى ينحنون فوق الحواجز وينهارون عند الفتحات المفضية إلى العنابر ، وقد توقف أحدهم عند ماكينة رفع المرساة ، يلهث طلبًا للهواء وكنت أنا أقف بينهم كالطود العظيم ، لا ينفذ إلى الداء ولا أشعر إلا باعتلال روحى ، وانتظرت وقتًا أجاهد فيه ضد ثقل خطاياى ، ضد إحساسى بالتفاهة ، ثم قلت « والآن إيها الرجال سنذهب إلى مؤخرة السفينة لنطوى قلوع الصارية الكبرى ، وهذا هو كل ما نستطيع أن نفعل لهذه السفينة ، وعليها هى أن تتحمل البقية » .

جوزيف كونراد : خط الظل (١٩١٧)

هناك طرق عديدة يمكن بها أن يشير نص معين إلى نص آخر : المحاكاة التهكمية ، القص واللصق ، الترجيع الإشارة الاقتباس المباشر ، الموازاة فى التركيب . ويؤمن بعض المنظرين أن التناص هو الحالة الفطرية للأدب ، وأن كل النصوص تحاك من نسيج نصوص أخرى ، علم مؤلفوها بذلك أم لم يعلموا ، وينحو الكتاب الملتزمون بالواقعية ذات الأسلوب التوثيقى إلى إنكار هذا المبدأ أو كتمانة . « فصمويل ريتشاردسون » مثلا ، كان يتعقد أنه قد ابتكر نوعًا جديداً تماماً من القص مستقلا استقلالا كاملا عما سبقه من الكتابات الأدبية ؛ بيد أنه من السهل أن نرى فى « باميلا » (١٧٤٠) ، قصته التي يروى فيها عن خادمتة عفيفه تتزوج سيداً بعد العديد من الاختبارات والمحن ، نموذجًا من نماذج الحكايات الخرافية ، وكانت الرواية الإنجليزية التالية فى الأهمية هى جوزيف أندورز (١٧٤٢) من تأليف «هنرى فليدنج» ، وهى رواية تبدأ بوصفها محاكاة تهكمية لراوية باميلا ، وتتضمن إعادة صياغة لأمثولة السامرى الطيب ومقاطع عديدة مكتوبة بأسلوب البطولة الساخرة ، ومجمل القول إن التناص يضرب بجذوره فى أعماق الرواية الإنجليزية فى حين نحا الراوئيون – فى الطرف الآخر من منظور التسلسل الزمنى – إلى استغلاله بدلا من مقاومته ، فعمدوا فى حرية تامة إلى إعادة تشكيل أساطير قديمة وأعمال أدبية مبكرة كيما يصوغون صورتهم للحياة المعاصرة أو يضيفون رونقًا على تلك الصورة .

ويضع بعض الكتاب دلائل على تلك الإحالات تكون أكثر وضوحاً مما يفعله كتاب آخرون ، وقد أرشد « جيمس جويس » قراءة بأن عنون ملحمته الحديثة عن الحياة فى دبلن « عوليس » بينما فعل نابوكوف ذلك بأن خلع على الفتاة السابقة للوليتا اسم قصيدة « إدجار الان بو » « أنابيل » وربما كان « جوزيف كونراد » يعطى إشارة أكثر ذكاء حين جعل العنوان الفرعي لروايته « خط الظلال » هو « اعتراف » .

وهذه الراوية القصيرة ، وهى سيرة ذاتية فى أساسها ، تحكى عن ضباط بحرية تجارية ، شاب ينتظر في مرفأ من مرافى الشرق الأقصى سفينة تحمله إلى وطنه ، فيجد نفسه فجأة معروضاً عليه قيادة أول سفينة له مات قائدها وهى فى عرض البحر ، وبعد أن خرج بالسفينة إلى خليج يكتشف توًا أن القبطان المتوفى كان به طيف جنون ، وأن مساعده الأول يؤمن بأن ذلك العجوز قد سلط لعنة على السفينة ، ويبدو ذلك الخوف حقيقيًا حين تثبت السفينة فى مكانها ، ويسقط بحارتها فريسة الحمى ،

ويكتشف القبطان الشاب أن سلفه قد أتلف كل ما كان على السفينة من دواء الكينين ولكن فى وسط ليلة مدلهمة ، تبدو بعض البشائر بوجود تغّير فى الجو .

وإن وصف البحارة المرضى الضعفاء وهو ينفذون أوامر قبطانهم برفع الصارية الكبرى حتى تتمكن السفينة أن تجوى مع الهواء حين يهب يبدى فى تفاصيلة الفنية (حبال الشراع « ماكينة رفع المرساة » « قوع الصارية الكبرى ») أن كونراد يعرف تمامًا ما يكتب عنه ، فقد كان بالطبع بحارًا عريقًا له عشرون عامًا من الخبرة فى البحر بيد أن ذلك الوصف يعيد أيضًا إلى الذهن واحدة من أشهر القصائد فى الأدب الإنجليزى « أنشودة الملاح الهرم » من تأليف صمويل تيلور كولردج ، حين ينهض البحارة الموتى على سطح السفينة المسحورة ويديرون حبالها وصاريتها :

وأخذ البحارة كلهم يعملون فى الحبال

كعادتهم فيما يؤدون من أعمال

وكانوا يحركون أطرافهم كآلات لا حياة فيها

كم كنا طاقم بحارة مخيفًا .

فقد قتل الملاح طائر بطريق ، فجلب اللعنة على سفينة فى صورة سكون الهواء وانتشار الطاعون ، وترفع عنه وحده اللعنة حين يبارك - دون أن يدرى - ثعابين الماء ، فتعيده قوى سحرية إلى بلاده ، وهو وحدة الذى يبقى حيًا بعد تلك المحنة ، ولكنه يشعر بالإثم والمسئولية تجاه مصير رفاقه من بحارة السفينة ، وفى قصة كونراد يعزى العمل الشرير الذى يسقط لعنته على السفينة إلى القبطان الميت ، ولكن ما يتلو ذلك بالنسبة للراوى يشبه تجربة دينية لا تختلف كثيرًا عن تجربة الملاح الهرم ، وما كان مجرد قصة شائعة يصبح طقوسًا للعبور من « خط الظل » الذى يفصل البراءة عن الخبرة ، والشباب عن النضج والغطرسة عن التواضع ويشعر القبطان الشاب الذى لم تصبه الحمى ، دون شرح لأسباب استثنائية . (كالملاح الهرم) . بـ « سقم روحى » و « ثقل خطاياى » ... وإحساسى بالتفاهة » وتطارده رؤيا » سفينة تجنح فى هدوء وتتأرجح فى هواء عليل ، ويموت بحارتها موتًا بطيئًا على سطحها » بعد أن يرتفع الشراع الرئيسى وتهب الرياح يجول بخاطره « لقد انزاح الشبح الخبيث ، وانكسر السحر الشرير ، واتحلت اللعنة ، ونحن الآن فى يد نوع من الحكمة الإلهية النشيطة ، إنها

تدفعنا قدماً ... » قارن ذلك بالأبيات التالية :

وسريعة سريعة تطير السفينة

وإن كانت تبحر فى وداعة أيضاً

وعذبة عذبة هبت النسمات

هبت على أنا وحدى .

وحين تصل السفينة آخر الأمر فى قصة كونراد ، وهى ترفع علامة طلب المعونة الطبية ، تملأ نفوس أطباء البحرية الدهشة حين يروا أسطح السفينة مهجورة ، كما كان حال القبطان والناسك فى قصيدة « كولردج » عند عودة الملاح الهرم وحده فى السفينة ولا يستطيع قبطان سفينة « كونراد » ، مثله فى ذلك مثل الملاح الهرم ، أن يحرر نفسه من الشعور بالمسئولية عن الآلام التى عاناها بحارته ، ويقول وهم يحملون البحارة من السفينة : « لقد عبروا تحت أنظارى واحداً واحداً ، كل فرد منهم يمثل لوماً لى غاية فى المرارة ... »

قارن ذلك بما يلى :

واللوعة واللعنة اللتان ماتوا بهما

لم تنقض آثارهما أبداً

لم يكن بوسعى أن أصرف عينى عنهم

ولا أن أتوجه بهما إلى السماء للصلاة

ويضطر القبطان الشاب ، مثله فى ذلك مثل الملاح الهرم الذى يستوقف واحداً من ثلاثة كى يفضى له بمكنون صدره ، أن يصوغ ما جرى له فى صورة « اعتراف »

ولا يمكن من واقع النص إثبات ما إذا كان « كونراد » قد قصد عامداً وضع تلك الإجالات والإشارات ، وبالرغم من أهمية محاولة بحث هذا الموضوع فإن نتيجته لن تغير شيئاً ، فالإشارات دليل على أنه كان ملماً بقصيدة « كولردج » ، بيد أنه من الممكن أن يكون قد استعاد تلك الإشارات بطريقة غير واعية (وأنا شخصياً أشك

كثيراً فى ذلك) بنفس الطريقة التى تبعث أثرًا لاشعوريًا فى نفوس القُرّاء الذين طالعوا القصيدة ونسوها بعد ذلك ، أو ممن يعرفون بعض مقاطعها فحسب ، ولم يكن هذا بطبيعة الحال أول أو آخر مرة يستخدم فيها « كونراد » الإحالة الأدبية بتلك الطريقة ، فرحلة « مارلو » فى نهر الكونغو فى روايته « قلب الظلمات » فيها مقارنة واضحة بهبوط « دانتى » فى دوائر الجحيم فى « الكوميديا الإلهية » كما أن راوية « كونراد » المتأخرة « نصر » قد رسمت على نموذج مسرحية « العاصفة » لشكسبير .

ومن المرجح أن رواية جيمس جويس « عوليس » هى أشهر مثال وأقواه أثرًا لعملية التناص فى الأدب الحديث ، وحين صدرت هذه الراوية فى عام (١٩٢٢) ، أشاد ت . س إليوت باستخدام « جويس » للأوديسة كأداة هيكلية » مستغلا الموازاة المستمرة بين المعاصر والقديم » بوصف ذلك فتحا فنيًا مثيراً « وخطوة فى سبيل تطويع العالم الحديث للفن « ولما كانت إليوت يطالع راوية جويس حين كانت تنشر مسلسلة فى السنوات السابقة لصدورها فى كتاب ، حينما كان هو نفسه يعمل فى قصيدته العظيمة « الأرض الخراب » التى نشرت هى الأخرى فى (١٩٢٢) ، والتى استغل فيها موازاة مستمرة بين المعاصر وأسطورة الكأس المقدس ، جاز لنا أن نفسر ثناءه على عوليس بوصفة اعترافًا بالفضل فى جزء منه ، وتصريحًا فى الجانب الآخر ، ولكن وفى كلا العملين ، لم يقتصر التناص على مصدر واحد أو على الموازاة الهيكلية ، فالأرض الخراب تردد مصادر مختلفة عديدة ، عوليس مليئة بالمحاكاة التهكمية والقص واللصق والاقتباسات من أنواع عديدة من النصوص والإشارات إليها . فهناك مثلا ، فصل تقع أحداثه فى مكتب جريدة والفصل واللصف مقسم إلى فروع تحاكى الأسلوب الصحفى وهناك فصل مكتوب فى معظمه بالقص واللصق من المجلات النسائية الرخيصة ، وفصل ثالث تجرى وقائعة فى مستشفى للولادة ، يحاكى محاكاة تهكمية التطور التاريخى للنثر الإنجليزى من الفترة الأنجلو – ساكسونية إلى القرن العشرين .

ولما كنت أنا نفسى قد جمعت بين كتابة القصة والعمل الأكاديمى لمدة تقارب الثلاثين عامًا ، فليس من الغريب أن يتزايد تدريجيًا عنصر التناص فى رواياتى وأن كلا من « جويس وإليوت » فى واقع الأمر كانا لهما أثر كبير فى هذا الشأن ، خاصة جويس ، فأمثلة المحاكاة التهكمية فى روايتى « المتحف البريطانى ينهار » كانت بإيجاء من مثال عوليس ، كما أثرت أيضًا فى حصر أحداثها فى يوم واحد ، كما أن الفصل

الأخير من روايتي هو بمثابة تكرار جرئ لمونولوج موللي بلوم الختامي ، أما نقطة « التجديد » في روايتي « عالم صغير » فكانت حين أدركت إمكانية وضع راوية فكاهية ساخرة عن أعضاء جماعة أكاديمية متنقلة ، تنطلق في أرجاء العالم لحضور مؤتمرات دولية ويتنافسون فيما بينهم على مستوى المهمة والعلاقات الغرامية على حد سواء وتكون هذه الراوية مبنية على قصة الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة وبحثهم عن الكأس المقدس ، خاصة بالتفسير الذي قدمته « جيسي وستون » في كتابها الذي أغار عليه ت . س إليوت من أجل قصيدته الأرض الخراب ، وقد تكتبت في أماكن أخرى عن البذرة التكوينية لهاتين الروايتين (في الإضافة الواردة في « المتحف البريطاني ينهار » و « الاستمرار (في الكتابة ») ولقد ذكرتهما هنا كي أدلل على أن التناص ليس أو ليس بالضرورة ، مجرد حلية إضافية للنص ، بل يكون أحيانًا عاملا حاسمًا في وضعه وتكوينه .

بيد أن هناك ركنا آخر من أركان الفن الروائي لا يعرفه إلا من يكتبون ، ويتصل بالتناص ، وهو « الفرصة الضائعة » فمن المقطوع به أن يعرض للمرء ، في سياق قراءاته ، أصداء وإرهاصات ومشابهات لأعمال كتبها من قبل بعد أن تكون قد انتهت وصدرت منذ وقت طويل ، بما لا يتيح له الاستفادة من ذلك الاكتشاف ، ففي نهاية روايتي « عالم صغير » هناك مشهد يقع في نيويورك في أثناء مؤتمر « رابطة اللغات الحديثة » الذي يعقد دائمًا في الأيام الأخيرة من شهر سبتمبر ، ومع النجاح الكبير للبطل « بيرسي ماكجاريل » في الدورة التي تناقش وظيفة النقد ، يحدث تغير كبير في الطقس ، إذ تهب رياح دافئة جنونية ترفع درجة الحرارة في مانهاتن إلى حد لم يسبق له مثيل بالنسبة لذلك الفصل ، وبناء على الهيكل الأسطوري للكتاب ، كان ذلك معادلا لتخصيب المملكة الخراب للملك الصياد في أسطورة الكأس للكتاب ، نتيجة لقيام فارس الكأس بتوجيه السؤال المطلوب ، ويشعر أرثر كنجفيشر ، عميد النقد الأكاديمي الحديث الذي يرأس المؤتمر ، أن لعنة الجنسية تحل عنه على نحو معجز . وهو يقول لعشيقته الكورية سونج - مي :

« إن الأمر يشبه فترة أيام الصفاء .. فترة من الجو الهادئ في وسط الشتاء ، كان القدماء يطلقون عليها فترة أيام الصفاء ، حين كان على طائر الرفراف * أن

يختضن بيضه ، هل تذكرين شعر ملتون - ، الطائر يقع حالما على الموجة المسحورة ؟ ذلك الطائر هو طائر الرفراف ، وهذا هو معنى عبارة « أيام الصفاء » باليونانية ياسونج - مى : طائر الرفراف ، كانت أيام الصفاء أيام طائر الرفراف أيامي . أيامنا »

وكان بوسعه المضي في الاستشهاد بسطرين آخرين من الشعر على طرفي نقيض :

الوقت المفضل لطيور الرفراف ، والنسمة الرقيقة العذبة

والأشرعة منصوبة ، والثماني سفائن تمضي قدمًا .

وكان بوسعه أن يضيف : « لقد كانا أفضل أبيات قصيدة الأرض الخراب ، بيد أن « عزرا باوند » أقنع توماس إليوت بحذفهما » ، ولكن لسوء الحظ ، لم أطالع هذين البيتين فى الطبعة نفس لقب الشخصية Kingfisher التى أصدرتها « فاليرى إليوت » - أرملة الشاعر ، المعنونة « الأرض الخراب » : صورة مطبوعة ونص المسودات الأصلية بما فيها شروح « عزرا باوند » إلا بعد مرور وقت طويل على نشر روايتى « عالم صغير » .

* هنا يلعب المؤلف على اسم الطائر الذى يصطاد الأسماك ليأكلها وهو بالانجليزية

(٢٢)

الرواية التجريبية

برايد سلى ، برنجام .

الثانية . آلاف يعودون بعد الأكل عبر الطرقات .

قال رئيس العمل لابن مستر « دوبريت » : « ما نريد هو التقدم ، الدفع . ما أقول لهم هو – علينا المضى فى الأمر ، علينا أن نتقدم » .

آلاف يعودون بعد الأكل إلى مصانع عملوا فيها .

« دائمًا أزعجهم بهذا القول ولكنهم يعرفوننى . يعرفون أننى أب وأم لهم . إذا واجهتهم مشاكل ما عليهم إلا أن يأتوا لى ، وهم يقومون بعمل رائع ، عمل رائع . إنى مستعد أن أفعل لهم أى شىء وهم يعرفون ذلك » .

بدأت ضجة المخارط مرة ثانية فى هذا المصنع ، ومشى المئات فى الطريق خارجًا ، رجال وفتات . ودخل بعضهم إلى مصنع « دوبريت » .

وبقى البعض فى ورشة الصهر بهذا المصنع ليأكلوا ، وجلسوا حول الموقد فى دائرة . « كنت أقف فى مدخل المحل وظهرى إلى باب ورشة المواسير وقد وضعت أنفًا من الكارتون وشاربًا أخضر ، وكان ألبرت يضحك فى الداخل ويكاد ينفجر من الضحك حين اقترب منه الراجل إياه ، لكننى لم أره إلا بعد أن سمعته يقول ، أليس لديك ما تفعله يا جيتس أفضل من تمثيل دور العبيط ؟ وقال لألبرت : (هل أنت فى انتظار ميلجان أم ماذا ؟ وقد حدث هذا بسرعة حتى أننى لم أخلع الأنف الصناعى وكان الأمر مفاجئًا ، لن أنسى ذلك أبدًا .

هنرى جرين : الحياة (١٩٢٩)

« الراوية التجريبية » عبارة صكها إميل زولا كي يقيم تماثلا بين قصصه ذات التوجه الاجتماعي وبين البحث العلمي للعالم الطبيعي ، بيد أن هذه الموازنة لا تصمد أمام التحليل الدقيق ، فالعمل القصصي ليس بالشيء الجدير بالتعويل عليه للتحقيق من صدق أو كذب فرضية ما بشأن المجتمع ، ومن المفيد النظر إلى « التجريب » في الأدب كما هو في الفنون الأخرى ، كنهج راديكالي لمهمة « إزالة الآلفة » المستمرة دومًا (انظر الفصل ١١) والرواية التجريبية هي الرواية التي تحيد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع - إما في تنظيم عملية السرد أو في الأسلوب أو في كليهما - من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع أو تغيير هذا الإدراك .

ولقد تميز العقدان الثاني والثالث من القرن العشرين ، وهما ذروة الحداثة ، بالقصص التجريبي - وما دوورثي ريتشاردسون وجيمس جويس وجرترود شتاين أحد الكتاب بتجربة ما حتى يسارع كتاب آخرون ويضعون يدهم عليها ويستخدمونها بطريقة مختلفة ، ولهذا فمن الصعب نسبة اكتشاف تكنيك معين لكاتب واحد ، وافتتاحية راوية هنري جرين « الحياة » هي بلا شك من نتاج العصر في أسلوبها فالانتقال المفاجيء من السرد إلى الجواد السرد مرة أخرى دون انتقالات سلسة أو وصلات تفسيرية ، مماثل لتكوينات بيكاسو التكعيبية ، والقطع الفجائي السينمائي عند المخرج أيزنشتاين ، والشظايا التي كومها ت . س إليوت في مواجهة أطلاله في قصيدته « الأرض الخراب » ، وربما كان جرين متأثرا تأثرًا مباشرا بها فالتشظي ، والانقطاع و « المونتاج » منتشرة كلها في الفن التجريبي في عشرينيات القرن العشرين .

بيد أن هناك سمة من سمات رواية « الحياة » هي من الابتكارات الأصلية لهنري جرين وهي الحذف المنهجي لأداتي التنكير والتعريف [a و the] من الخطاب السردي ، وهو لم يقم بطلك على نحو متشق (ففي هذه القطعة ترد بعض هاتين الأداتين) ، ولكن الطريقة ظاهرة بحيث تلفت انتباه القارئ وتؤكد أثر أنواع أخرى من الاختصار أكثر شيوعًا (حذف الأفعل التامة ، مثلا ، وحذف الأسماء والصفات ذات الوزن الحسي أو العاطفي) . فـ « هنري جرين » يكتب الثانية ، آلاف يعودون بعد الأكل عبر الطرقات ، وهي عبارة كانت ستبدو في النثر التقليدي والمنمق كما يلي : « كانت الساعة الثانية ، وعاد الآلاف من العمال من تناول طعامهم وتدفقوا في

الطرقات » : أو حتى بأسلوب أدبى أكثر قدمًا : (عادت آلاف من الأيدى العاملة فى المصانع يرتدون قبعات وأغطية رأس من القماش مهرعين خلال الطرقات الموحشة من وجباتهم التى التهموها على عجل فى منصف النهار » .

وهنرى جرين هو اسم الشهرة لهنرى يورك ، التى كانت أسرته تمتلك شركة هندسة فى برمنجهام وقد حاول هنرى أن يصبح مديرها التنفيذى بالعمل فى كل أقسامها بدءًا من الوظائف الدنيا ، فاكتسب خلال تلك العملية فهمًا لا يقدر بثمن لطبيعة العمل فى الصناعة ، وحبًا واحترامًا عميقين لمن يعملون فى هذا المجال من رجال ونساء ، وراوية « الحياة » تمثل احتفاء رائعًا ، رقيقًا بدون أن يسقط فى العاطفية المبتذلة لحياة الطبقة العاملة الإنجليزية فى لحظة زمنية معينة .

وإحدى صعوبات الكتابة عن الحياة الطبقة العاملة فى القصص التى تبدو جلية بوجه خاص فى الرويات حسنة النوايا التى تتناول الصناعة فى العصر الفيكتورى ، وهى أن الرواية ذاتها شكل أدبى خاص بالطبقة الوسطى ، وأن صوت الرواى فيها قمين بأن يظهر هذا التحيز فى كل منحى من مناحى الكلمات ، ومن الصعب للراوية ألا تبدو بمظهر التنازل حين تصف تجربة تعرض التناقض بين الخطاب المهذب المثقف للراوى وبين طريقة الكلام الفجة العامية للشخصيات . خذ مثلا معالجة تشارلز ديكنز للمشهد فى رواية « أوقات صعبة » الذى يرفض فيه ستيفن بلاكبول الانضمام إلى إضراب اتحاد العمال استجابة لنوازع ضميره :

قال الرئيس وهو ينهض : « فكر تانى فى الحكاية دى يا ستيفن بلاكبول ، فكر فى الحكاية يا راجل قبل ما كل أصحابك يبعدوا عنك » .

وسرت همهمة تؤكد الكلام السابق ، على الرغم من أنه لم ينطق أحد بكلمة واضحة ، وتركزت كل العيون على وجه ستيفن ، فهو إذا رجع عن عزمه ، فسيضع عن كاهلهم حملا ثقيلا ، وتطلع حزله ، وأدرك ذلك ، ولم تكن تخالج فؤاده ذرة كراهية نحوهم ، فهو يعرفهم ، فيما وراء مظاهر ضعفهم وأخطائهم السطحية ، كما لا يعرفهم سوى واحد منهم .

« أنا فكرت فى الحكاية كتير يا سيدى ، لكن ببساطة أنا ما أقدرش أعمل كده مافيش قدامى إلا إنى أمشى فى سكتى ، ودلوقتى أنا مضطر إنى أستأذن من كل الموجودين هنا إنى أمشى »

وقـد حـاول « جـرين » أن يلغى هذه الفـجـوة المؤلمة بين خطاب الراوى وكـلام الشخصيات فى رواية « الحياة » بأن شوه عمداً الخطاب السردى - مضفياً عليه ، كما قال هو نفسه ، شيئاً من التركيز الذى تتصف به لهجة أهل مقاطعة « مدلاند » وتجنب « الفصاحة السهلة » ولا يتعنى هذا أن العبارات الواردة على لسان الراوى هى من طابع الحوار نفسه بين الشخصيات ، فالأولى تتسم بالإيجاز الأدنى البارد ، بما يطابق التعبير عن الروتين الآلى المتكرر الذى تفرضه الصناعة على العاملين فيها ، والتى تقاومها اللغة التى تتكلم بها الشخصيات ، متمثلة فى الإطناب الشاعرى (عمل رائع ، عمل رائع) والتعبير بالأمثال (... أننى أب وأم لهم) والشفرات الخاصة (رئيس العمل المعروف بالعبارة المستخدمة للتخدير باقترابه الراجل إياه) وهكذا نجح أحد طلاب كلية « إيتون » وهذا غريب جداً ، عن طريق التجريب فى الأسلوب ، أن يكتب ما يمكن الدفع بأنه أفضل رواية على الإطلاق عن المصانع وعمال المصانع .

ومن السهل قبول وتقدير تجارب مثل التى قام بها جرين ، والتى يمكن أن نكتشف فيها غرضاً يهدف إلى التكيف البيئى أو التعبيرى للشخصيات ، أما ما يثير مشاكل أكبر فهى التغريبات الأسلوبية التى تضع عقبة تعسفية إصطناعية بين لغة النثر وبين وظائفها العادية ، مثل « الليبوجرام » وهو الحذف المنهجى لحرف من حروف الهجاء ، فمثلا ، قام الروائى الفرنسى الراحل « جورج بيريك » المعروف بكتابة « الحياة : دليل إرشادى » بكتابة راوية عنوانها « الاختفاء » لم يستخدم فيها مطلقاً حرف الـ e ، وهو أمر أصعب فى الفرنسية مما هو فى الإنجليزية (على الرغم من أننى لا أشعر بأى حسد تجاه « جلبرت أدير » الذى يقال إنه يترجمها حالياً إلى الإنجليزية) ، وقد كتب الروائى الأمريكى المعاصر « والتر أبيش » رواية عنوانها « أفريقيا الألفبائية » تسير فصولها على القاعدة التالية ذات الصعوبة الجهنمية : يحتوى الفصل الأول على كلمات تبدأ كلها بحرف a ، كما يلى :

Africa again : Albert arrives, alive and arguing about African art, abut African angst and also, alas, attacking Ashanti architecture...

ويحتوى الفصل الثانى على كلمات تبدأ كلها بحرفى b و a ، والثالث بالكلمات التى تبدأ بحروف c و b و a ، إذا يسمح لكل فصل تالٍ أن يستعين بالكلمات التى تبدأ بحرف تالٍ فى الأبجدية ، حتى يصل إلى حرف z ، وبعدها تعكس الرواية مسارها

ويتقلص حجم الكلمات المتاحة ، فصلا وراء فصل ، حرفًا وراء حرف إلى حين الوصول مرة ثانية إلى حرف a ،

ومن الأرجح أننا نستمد متعة من القراءة عن مثل تلك الأعمال أكثر من قراءتها هى نفسها ، فمن الواضح أن هذه القيود الصارمة الشاملة تعيق تأليف الرواية وفقًا للإجراءات العادية – البدء بنواة موضوع و / أو قصة ، يتسع عن طريق ابتكار أحداث وشخصيات وفقًا لنوع من المنطق القصصى . والتحدى فى مثل السابق لواتر أبيش هو سرد أى نوع من القصة المتماسكة داخل القيود التى يفرضها الشكل المختار ؛ والدافع (فضلا عن رضى الكاتب عن اختباره لمقدرته) هو أن تقضى القيود إلى ذلك النوع من السرور المتولد من إنجاز تناسق فى الشكل يصعب تحقيقه عادة ، وتقضى كذلك إلى مدلولات لم يكن يتيسر بغير ذلك أن يصل إليها الكاتب ، وفى هذا المقام ، تقترب هذه التجارب النثرية من صفات تبدو عادية جداً فى الشعر مثل القافية وشكل المقطوعات ، كما أن هذه التجارب تشكل فيما يبدو تعدياً متعمداً للحدود التى تفصل عادة بين خطابى النثر والشعر ، وهى ، على كل ما فيها من مهارة تبعث على الانبهار « هامشية » بالنسبة للفن الروائى .

(٢٣)

الرواية الكوميدية

« فلنرَ ، ما هو العنوان الذى أعطيته للبحث بالضبط ؟ » وتطلع ديكسون خارج نافذة السيارة إلى الحقول وهى تمر مسرعة ، خضراء زاهية بعد شهر إبريل المطير . لم يكن ما أخرسه هو أثر التكرار فيما قاله ولش لتوه ، فقد كانت تلك الأحداث شيئًا معهودًا فى أقوال ولش ؛ إنما كان السبب هو توقع تلاوته عنوان المقال الذى كتبه . لقد كان عنوانًا نموذجيًا ، من حيث إنه يبلور الخواء التافه للموضوع واستعراضه الجامد للوقائع بما يضمن إثارة ملل السامعين ، والضوء الزائف الذى يلقيه على الأمور الثانوية وكان ديكسون قد قرأ ، أو بدأ قراءة الكثير من مثله ، ولكن بحثه بدأ أسوأ من معظمها من حيث الاقتناع بفائدته وأهميته ، وكانت عبارته الافتتاحية هى : « عند دراسة هذا الموضوع الذى سبق إهماله على نحو غريب ... » . ما هذا الموضوع الذى سبق إهماله ؟ ما الموضوع الذى على نحو غريب ؟ ما الذى سبق إهماله ؟ كان تفكيره فى كل هذا دون أن يمزق البحث أو يلقى به إلى النيران يجعله ينظر إلى نفسه كمنافق وأبله ، وردد كلام ولش فى مجهود من يتظاهر بالتذكر : « فلنر . آه .. أجل : الآثار الاقتصادية للتطورات فى تقنيات صناعية السفن من ١٤٥٠ إلى ١٤٨٥ ، على كل حال هذا هو ... » .

ولما عجز عن اتمام عبارته ، تطلع يسارًا مرة أخرى ليجد وجه رجل يتفرس فيه على بُعد حوالى تسع بوصات . وكان الوجه ، الذى امتلأ رعبًا إذ هو يحدق فيه ، وجه سائق شاحنة صغيرة عمد ولش إلى تعديلها عند منحنى يقع بين جدارين حجريين ، وظهر الآن أوتوبيس ضخم عند المنحنى نفسه ، وأبطأ ولش قليلا ، بما يضمن أن يكون إلى جوار الشاحنة حين يصل الأوتوبيس إليهما وقال بحزم ، « حسنا من المؤكد أن هذا يفى بالغرض »

كنجزلي إيميس : جيم المحظوظ (١٩٥٤)

الرواية الكوميدية فرع من فروع الرواية مغرق في إنجليزيته ، أو هو على الأقل بريطاني - أيرلندي ، إذ إنه لم يؤت ثماراً طيبة خارج هذه الحدود . وقد قال « جون أبديك » بتنازل كبير ، في معرض نقده لأحد أحداث روايات « كنجزلي إيميس » التي تلت « جيم المحظوظ » والمسماه « أشياء جاك » : « لقد انحصر جهد المؤلف وشهرته في حدود ، الرواية الكوميدية » وأضاف . « لا حاجة بنا إلى كتابة روايات مسلية ، مادامت المتناقضات الحقيقية في الحياة الواقعية ، إذا ما سجلت بعناية ، فيما ما يكفي ويزيد من الكوميديا » ، وعلينا أن نسأل : ما يكفي من ؟ ومن المؤكد أن تقاليد الرواية الإنجليزية شهيرة بقدر عدد الروايات الكوميدية التي تزخر بها أعمالها الكلاسيكية من أعمال فليدنج وستيرن وسموليت في القرن الثامن عشر ، عبر « جين أوستن » «وديكنز» في القرن التاسع عشر ، إلى إيفلين وو في العشرين ، وحتى الروائيون الذين لم يكن يقصدون أساساً كتابة روايات فكاهية ، كـ « جورج إليوت » « وتوماس هاردي » ، تمتلىء قصصهم بمشاهد تجعلنا نقهقه عالياً ، وحتى ولو لم نكن نقرأها للمرة الأولى .

وتبدو الكوميديا في القصة ولها مصدران أساسيان ، رغم أنهما مرتبطان أشد الارتباط : الموقف (الذي يتطلب شخصية - فالموقف الذي تعتبره إحدى الشخصيات كوميدياً لا يكون بالضرورة كذلك عند شخصية أخرى) والأسلوب ، وكلاهما يعتمد اعتماداً جذرياً على التوقيت ، أي النظام الذي يتم به ترتيب الكلمات وما تحمله من معلومات ، ويمكن تصوير هذا المبدأ بعبارة واحدة من رواية إيفلين وو « الانهيار والسقوط » ـ ففي بداية الرواية ، تقوم جماعة من الارستقراط المهرجين السكارى بالاستيلاء على بنطلون بطل الرواية الخجول المتواضع « بول بنيفذر » الطالب بجامعة أكسفورد ، وبناء على ذلك يتم طرده من الجامعة لسلوكه الشائن ، وهو ظلم بيّن ، وينتهي الفصل الأول هكذا :

« ليلعنهم الله جميعاً إلى جهنم » ردد بول بنفيذر لنفسه هذه الجملة بوداعة وهو يسوق سيارته إلى المحطة ؛ وبعدها شعر بشيء من الخجل ، لأنه لم يكن يسبه إلا نادراً فنحن إذا ضحكنا من هذا ، وأعتقد أن معظم القرّاء يفعلون ذلك ، فالسبب هو تأخر ظهور كلمة « بوداعة » : فما يظهر عند بداية الجملة من انفجار محق ، طال انتظاره لغضب البطل الضحية ، يتضح أنه ليس كذلك ، بل مثال آخر على خجله وسلبيته ، وكان يمكن لذلك الأثر أن يضيع لو كانت العبارة على النحو التالي : « قال

بول بنيفذر لنفسه بوداعة وهو يسوق سيارته إلى المحطة ليلعنهم الله جميعًا ويقذف بهم إلى جهنم ... وهذا يشير إلى صفة أخرى من صفات الكوميديا فى القصة : مزيج من المفاجأة (بولل يعبر عن أحاسيسه أخيرًا) والتوافق مع النمط (كلا ، إنه لا يفعل ذلك فى نهاية الأمر) .

والفكاهة مسألة ذاتية تمامًا ، بيد أن من لا يبتسم عند قراءة القطعة المقتبسة من « جيم المحظوظ » لهو قارئ متحجر القلب ؛ والقطعة تعرض كل صفات القصة الكوميدية فى شكل مصقول رفيع ، فجيم ديكسون مدرس مساعد مؤقت فى جامعة إقليمية ، وهو يعتمد تمامًا للاستمرار فى وظيفته على رعاية أستاذه شارد الذهن ، وهذا بدوره يتطلب أن يبرهن جيم على قدرته العلمية عن طريق نشر أحد الأبحاث ، وجيم يزدرى كلا من أستاذه وطقوس الدراسة الأكاديمية ، ولكنه لا يملك التعبير عن هذا الازدراء ، ولهذا فإنه يكتم ضيقه فى نفسه ، ويطلق له العنان أحيانًا فى خيالات من العنف (مثلا ، أن يربط أستاذه ولش فى مقعدة ويقرع رأسه وكتفيه بزجاجة إلى أن يفسر سر إطلاقه أسماء فرنسية على أولاده على الرغم من أنه ليس فرنسيًا) ، وأحيانًا أخرى ، كما فى القطعة المقتبسة ، فى تعليق ساخر على السلوك والخطاب والرموز المؤسسية التى تضغط على أعصابه .

ولقد أدخل أسلوب « جيم المحظوظ » نغمة صوتية جديدة فى القصة الإنجليزية . فهو أسلوب مهذب ولكنه لا ينتمى لطبقة اجتماعية معينة ؛ ولكنه غير منمق بالمعنى التقليدى وهو بدقته الشكية المفرطة ، مدين شيئًا ما لفلسفة « اللغة العادية » التى سادت أكسفورد حين كان إيميس طالبًا بها (وهو تأثير واضح بصفة خاصة فى الضوء الزائف الذى يلقيه على المشكلات التى ليست بمشكلات) ، وهو يزخر بالمفاجآت الصغيرة ، وتحفظات ذهنية وقلب للأوضاع ، مما يفكك على نحو ساخر الكليشيهات والاستجابات الجاهزة .

وديكسون لا يرد على الفور على سؤال ولش عن عنوان مقالته ، على الرغم من أن ما أخرسه « لم يكن .. هو أثر التكرار فى الحديث الذى انقضى لتوه » . فإذا لم يكن هذا هو السبب ، فلماذا يذكره ؟ هناك سببان ذلك : (١) التعليق بشكل مجازى مسلٍ على عادة ولش السخيفة بأن يردد شيئًا قاله جيم نفسه للتو ، وكأنما هو قد طرأ على ذهن ولش من فوره ، (٢) أن ذلك يخلق تأخيرًا ، لحظة صغيرة من التشويق الكوميدى ،

تزيد من قدر كشف السبب الحقيقي لصمت جيم وهو شعور جيم بالحرج من اضطراره لتلاوة عنوان مقالته . وهو عنوان « كامل » بالمعنى التهكمي فحسب إذا إنه يجسد كل منحنى من مناحي الخطاب الأكاديمي الذى يزدريه جيم « وكان ديكسون قد قرأ أو بدأ قراءة الكثير من مثله » والعبارة التي وضعت تحتها خطأ ، تنبئنا بالكثير عن ضجر جيم ونفاد صبره عند قراءته للأبحاث الأكاديمية ، وليست هناك حاجة للمزيد من التعليق على تحليله المدمر للعبارة الا فتتاحية للمقالة ، الذى يعمد فيه إلى إخضاع كل كلمة ذات صيغة أكاديمية تقليدية لأسئلة هازئة ويتبع ذلك إدانة من جيم ، وهي صفة من صفاته المميزة لسوء ظنه الفكرى ، وهي حالة سوف يخلص نفسه منها دون قصد في النهاية حين يلقي محاضرته وهو ثمل عن « إنجلترا السكرى » وبعد ذلك أخيراً نعرف عنوان المقالة ، وهو رمز للدراسة الأكاديمية الجافة التي يعرفها الكثير من القراء الأكاديميين من معارفي معرفة وثيقة . وكان يمكن للمؤلف أن يذكر عنوان المقالة توا بعد سؤال ولش عنه دون أن يخل ذلك بالتماسك السردى ، وإنما سيكون ذلك بخسارة كبيرة للأثر الكوميدى .

ويصور عجز جيم على نحو ما دى بأنه يركب في سيارة ولش ، وضحية قيادته المفزعة ، وعند ذلك تبدو أهمية العبارة التافهة الزائدة التى وردت في البداية عن تطلع بيكسون من نافذة السيارة إلى الحقول الخضراء ذلك أن جيم ينظر عبر النافذة نفسها بعد عدة لحظات فيفاجأ بوجود « وجه رجل يتفرس فيه على بعد حوالي تسع بوصات » وتمزج المفاجأة هنا بالتوافق مع النمط (عدم مهارة ولش) . وتخلق الدقة الهادئة للغة (على بعد حوالي تسع بوصات » « امتلا رعباً » « عمد ولش إلى تعديها ») شعوراً بالحركة البطيئة ، مما يتناقض تناقضاً كوميدياً مع السرعة التي يقترب بها الاصطدام المنتظر ، ولا يقال للقارئ على الفور ماذا يحدث ، بل يترك كيما يستنبطه ، هو وشخصية جيم في الرواية ، على نحو مفاجيء ومفزع ، والموضوع كله موضوع الوقت الذى تتكشف فيه الأحداث .

(٢٤)

الواقعية السحرية

وفجأة كانوا جميعًا يغنون الألحان الثلاثة أو الأربعة البسيطة مرة أخرى ويسوعون بخطى رقصاتهم ، هاربين من الراحة ومن النوم ، قاهرين الزمن ، ومالئين بوقاتهم القوة والعزم ، كان الجميع يبتسمون ، وانحنى « إيلور » على فتاة كان يطوقها بذراعه وقال :

الرجل الذى يستحوذ السلام عليه لا يكف أبدًا عن الابتسام .

وضحكت وبقت الأرض بقوة أشد وارتفعت عدة بوصات فوق الإفريز ، جاذبة معها الآخرين ؛ وسرعان ما كانوا جميعًا لا يطأون الأرض بأقدامهم ؛ كانوا يدقون مرتين فى المكان نفسه ثم يتقدمون خطوة واحدة إلى الأمام دون أن يلمسوا الأرض ، أجل ، إنهم كانوا يرتفعون فوق ميدان « ونسيسلاو » وتمثل حلقتهم صورة صادقة لإكليل هائل الحجم يطير فى الهواء ، وجريت وراءهم على الأرض ، وبقيت أتطلع إليهم وهم يحلقون فى الهواء ، يرفعون ساقًا فى البداية ، ثم الأخرى ، ومن تحتهم « براغ » بمقاهيها المزدحمة بالشعراء وسجونها الممتلئة بالخونة ، وفى المحرقة كانوا ينهون حرق أحد النواب الاشتراكيين وأحد السرياليين ، وصعد الدخان إلى السماء كفأل حسن ، وسمعت إيلوار المعدنى ينشد :

الحب يعمل ، إنه لا يكلّ ولا يتعب .

وجريت وراء هذا الصوت عبر الطرقات أملا أن أبقى مع ذلك الإكليل من الأجساد التى ترتفع فوق المدينة ، وتبينت والشجن يعصر قلبى أنهم كانوا يطيرون كالطيور بينما أنا أسقط كالحجر ؛ إن لهم أجنحة وأنا لن يكون لى ذلك أبدًا .

ميلان كونديرا : كتاب الضحك والنسيان (١٩٧٨)

تتصف الواقعية السحرية بوقع أحداث غريبة ومستحلية فى قصة تميل أحداثها الأخرى إلى الواقعية ، وقد ارتبطت بصفة خاصة بالقصص المعاصر فى أمريكا اللاتينية (مثلا ، أعمال الروائى الكولومبى غرسيا ماركيز) ، بيد أننا نعثر عليها فى روايات قارات أخرى ، مثل روايات « جونتر جراس » « وسلمان رشدى » « وميلان كونديرا » وكل هؤلاء الكتاب قد عاصروا اضطرابات تاريخية كبيرة وعاشوا فترات غليان شخصى رهيب ، وهم يشعرون أنه لا يمكن تصوير كل ذلك على « نحو وافٍ » عبر خطاب الواقعية العادى . وربما عمل تاريخ إنجلترا الحديث ، الخالى نسبيا من الصدمات ، على تشجيع كتابها على الاحتفاظ بالواقعية التلقيدية . وقد جرى استيراد التنوع السحرى فى قصصنا من الخارج بدلا من انبثاقه على نحو طبيعى ، رغم أن عدداً قليلا من الروائيين الإنجليز قد سار على دربه ، وبخاصة الروائيات اللواتى اعتنقن آراء حقوق النساء ، مثل « فاى ولدون » و « أنجيلا كارتر » و « جانيت ونترسون » ونظراً إلى أن تحدى قانون الجاذبية ، كان دائمًا حلمًا من أحلام الإنسان المستحيلة ، فلا عجب أن تكثر فى هذا النوع من القصص صور الطيران والارتفاع فى الهواء والسقوط الحر ، وفى رواية ماركيز « مائة عام من العزلة » ، تصعد إحدى الشخصيات إلى السماء بينما كانت تنشر الغسيل . وفى بداية « سلمان رشدى » « آيات شيطانية » ، تسقط الشخصيتان الرئيسيتان من طائرة جامبو انفجرت فى الجو ، تتعلق إحداهما بأخرى ويتنافسان فى الغناء إلى أن يحطا دون إصابات على أحد الشواطئ الإنجليزية المغطاه بالثلوج ، أما بطلة رواية أنجيلا كارتر «ليال فى السيرك» فهى بهلوانه تدعى «فيفرس» ذات ريش رائع ليس مجرد رداء للعمل ، بل هو جناحان يتيحان لها أن تطير ، ورواية جانيت ونترسون «الجنس والكريز» تتضمن مدينة طائرة بسكانه – إذ إنه « بعد تجارب بسيطة قليلة ، أصبح مؤكداً أن الناس التى تهجر قانون الجاذبية ، تهجرها الجاذبية » . وفى القطعة المقتبسة من رواية «كتاب الضحك والنسيان » ، يذكر الكاتب أنه قد شاهد حلقة من الراقصين يرتفعون فى الهواء ويطيرون ،

وكان « ميلان كونديرا » أحد الشبان التشيك الكثيرين الذين رحبوا بالانقلاب الشيوعى عام ١٩٤٨ ، آملين أن يخلق عالما جديداً سعيدا يقوم على الحرية والعدالة ، وسرعام ما يخيب ظنه ، « ويقول شيئًا كان من الأفضل آلا يقال » ، فيطرد من الحزب

وتشكل تجاربه بعد ذلك أساس روايته الأولى الجيدة «النكتة» (١٩٦٧) . وفى روايته كتاب الضحك والنسيان » ، يستكشف أوجه السخرية العامة والمآسي الشخصية فى تاريخ تشيكوسلوفاكيا الحديث عن طريق نوعية أكثر انطلاقًا وتشظيًا ، بطريقة فى السرد الذى ينتقل بحرية بين التوثيق والسيرة والفانتازيا .

والإحساس الذى يشعر به الراوى بأنه طرِّد من وسط زمالة البشر ومن الحزب ، بأنه قد أصبح بلا هوية ، يستبين فى صورة رمز استبعاده من حلقه الطلاب الراقصين الذين يحتفلون عادة بالمناسبات التى يقرها الحزب ، وهو يتذكر يومًا معينا فى شهر يونيو ١٩٥٠ ، حين كانت شوارع براغ تزدحم مرة أخرى بالشبان والشابات يرقصون فى حلقات وتنقلت من حلقة لأخرى ، ووقفت أقرب ما أستطيع منهم ، بيد أنه لم يسمح لى بالدخول » وفى اليوم السابق ، جرى شنق سياسى اشتراكى وفنان سيريالى بوصفهما « أعداء للدولة » وكان الفنان السيريالى « زافيس كالاندرا » ، صديقًا لبول إيلوار ، الذى كان فى ذلك الوقت أشهر شاعر شيوعى فى العام الغربى ، وربما كان بمقدوره أن ينقذه ، ولكن إيلوار رفض أن يتدخل : فقد كان « مشغولا تمامًا بالرقص فى الحلقة الضخمة التى تحيط ... بجميع البلدان الاشتراكية وجميع الأحزاب الشيوعية فى العالم ، مشغولا تمامًا بإبقاء قصائدها الجميلة التى « تدور حول السعادة والإخاء » .

وبينما كان كونديرا يتجول فى الطرقات إذا به يلتقى فجأة بايلوار نفسه يرقص فى حلقة من الشباب ، « أجل ، لاشك فى هذا ، براغ كلها تشرب نخبه . بول إيلوار !» ويشرع إيلوار فى إلقاء إحدى قصائده السامية والإخاء فتأخذ القصة فى « التحليق » حرفيًا وبلاغيًا على السواء . وترتفع حلقة الراقصين من الأرض وتبدأ فى الطيران فى الفضاء ، وهذا حدث مستحيل بالطبع . بيد أننا نعلق إنكارنا ، لأن الحدث يعبر بقوة وبمرارة عن الشعور الذى كان ينمو تدريجيًا فى الصفحات السابقة ، فصورة الراقصين وهم يرتفعون فى الهواء ، وهم لايزالون يرفعون سيقانهم فى اتساق ، بينما دخان ضحيتين من ضحايا الدولة حرقت جثتاهما ، يصعد فى نفس الهواء ، ترمز إلى خداع النفس الواهم للرفاق وتوقهم إلى إعلان طهارتهم وبراءتهم الذاتية ، وعزمهم ألا يروا الرعب والظلم للنظام السياسى الذى يخدمونه ، ولكن الصورة تعبر أيضًا عن حسد وعزلة شخصية الراوى المؤلف ، وقد نفى إلى الأبد من نشوة الرقصة الجماعية

وأمنها ، وإحدى صفات كونديرا الأشد جاذبية هى أنه لايدّعى لنفسه أبداً مكانة البطل الشهيد ، ولايبخس أبداً من الثمن الإنسانى الذى يدفعه المنشقون .

ولا أدرى كيف هى وقع هذه القطعة المقتبسة في الأصل التشيكى ، بيد أنها رائعة فى الترجمة الإنجليزية ، ربما لانها مصورة تصويراً بارعًا ، وقد قضى كونديرا زمنًا يعلم فن السينما فى براغ ، والوصف الذى تحتويه القطعة يظهر فى تكوينه حسًا سينمائيًا بالطريقة التى ينتقل بها منظورها بين بانوراما من الجو ونظرة الشوق إلى أعلى من الراوى بينما هو يجرى فى الطرقات ، كما أن حلقة الراقصين بين الطائرة تشبه « المؤثرات الخاصة » فى الأفلام ، ومن الناحية النحوية ، تتألف هذه القطعة فى معظمها من جملة واحدة بالغة الطول ؛ عبارتها تماثل « اللقطات » ، يجمع بينها حرف الوصل البسيط «و» فى سياق متدفق يرفض أن يعطى أولوية لشعور الراوى الساخر ولالشعوره ، فكلا الشعورين مرتبطان بطريقة لا انفصام لها .

(٢٥)

البقاء على السطح

وكان هناك الكثير من المواضيع للحديث عنها ، فقد سألت فلورا وهى ترقد بكل ثقلها على هوارد : " ماذا يخيفك ؟ " قال هوارد : " أعتقد أننا نتنافس بشدة فى المجال نفسه ، وهذا طبيعى ؛ فدورها لا يزال وثيق الصلة بدورى ، وهذا يعيق نموها فيجعلها تشعر بالاضطرار إلى تدميرى من الداخل " ، تقول فلورا : " هل أنت مستريح هكذا ؟ إلا أثقل عليك ؟ " ، فيقول هوارد : " كلا " ، تقول فلورا : " كيف تدمرك ؟ " ، يقول هوارد : " يجب عليها أن تعثر على نقط ضعف عندى ، إنها تريد أن تقنع نفسها أننى زائف ومدع " ، وتقول فلورا : " إن صدرك رائع يا هوارد " ، ويقول هوارد : " لا أظن ذلك ليس أكثر من أى شخص آخر ، كل ما فى الأمر إننى أتوق إلى تحقيق الأمور ، أن أخل بعض النظام على الفوضى ، وهى ترى فى ذلك نوعاً من الراديكالية " ، وتقول فلورا : "آه يا هوارد ، إنها أشطر مما كنت أظن ، أهى تخونك ؟ " ، ويقول هوارد : " ء أظن ذلك ، أرجو أن تغيرى وضعك فأنت تؤلمنى " ، وتهبط فلورا فترقد إلى جواره ؛ ويبقيان هكذا ووجهاهما إلى السقف ، فى شقة فلورا البيضاء ، وتسأل فلورا : "ألا تعرف ؟ ألا يهمك أن تعرف ؟ " ويقول هوارد ؟ " "لا" ، وتقول فلورا " ليس لديك أى حب استطلاع ، هاك موضوعًا مليئاً بعلم النفس وأنت لا تهتم به ، لاعجب أنها تريد أن تدمرك" ، قال هوارد : " نحن متفقان على أن يفعل الواحد منا ما يروقه " ، وتقول فلورا : " غطى نفسك بالملاءة فالعرق يغمرك ، هكذا يصاب الناس بالبرد ، وعلى أية حال ، فأنتما باقيان معاً " ، " أجل إننا باقيان معًا ، ولكننا لا نثق ببعض " ، وتقول فلورا : " آه ، أجل ، وهى تتقلب عى جنبها كى لا تنظر إليه ، حتى أن ثديها الأيمن الضخم ينغمر فى جسده ، وتضيف وعلى وجهها تعبيرًا حائراً : " ولكن ، أليس هذا تعريفاً للزواج ؟ " .

مالكولم برادبرى : رجل التاريخ (١٩٧٥)

لقد ألمحت سابقاً (الفصل ٩) أن الرواية هي أفضل الأشكال في الأدب السردي لتصوير النواحي الذاتية ، فأوائل الروايات الإنجليزية - مثل «روبسون كروزو» «لديفو وباميلا » « لريتشار دسون » - استخدمت اليوميات والرسائل لتقديم الأفكار الداخلية لشخصياتها في واقعية لم يسبق لها مثيل ، ويمكن النظر إلى النمو اللاحق للرواية ، حتى جويس وبروست على الأقل ، في صورة استكشاف للوعي على نحو تدريجي من العمق والدقة ، ولذلك حين يختار أحد الروائيين البقاء على سطح السلوك الإنساني فإننا نسجل غياب العمق النفسي باهتمام تشريه الدهشة بل وربما القلق ، حتى ولو لم نتمكن من تحديد سبب ذلك على الفور .

ورواية مالكولم برادبري " رجل التاريخ : رواية من ذلك النوع ، هي تدور حول مدرس جامعي لعلم النفس ، كتب لتوه كتابا عنوانه "هزيمة الخصوصية : ، يعالج فيه فرضية أنه لم تعد هناك نفوس ذات خصوصية ، فهوارد كيرك يؤمن أن النفس قد أصبحت مفهومًا بورجوازيًا عفى عليه الزنمن ، وأن أفراد الجنس البشري هم بالأحرى ربطة " من ردود الفقعل المنعكسة ، وأن السبيل الوحيد لأن يصبح المرء حراً هو أن يحدد حبكة التاريخ (بمساعدة علم الاجتماع الماركسي) ثم يتعاون معها ، وحين يبقى الخطاب الروائي على سطح السلوك والبيئة ، فهو يقلد تاريخ الفلسفة الكئيبة غير الإنسانية للحياة على نحو يبدو وكأنه يسخر منها ، بيد أنه لا يعطي القارئ وجهة نظر معينة يمكنه عن طريقها أن يشجب تلك الفلسفة أو يلغيها ، وعلى الرغم من أن القصة تُروى ، بصفة رئيسية ، من وجهة نظر هوارد كيرك ، بمعنى أنه حاضر في معظم الأحداث التي تصفها الرواية ، فإن السرد القصصي لا يُمكِّننا من الحكم على دوافعه عن طريق السماح لنا بالدخول إلى عالم أفكاره الخاصة ، وينطبق الأمر نفسه على بقية الشخصيات ، بمن فيهم خصوم كيرك .

وتتكون الرواية من وصف وحوار ، ويركز الوصف بصورة مركزة على أسطح الأشياء : ديكور منزل كيرك ، المعمار الكئيب غير الإنساني لمباني الحرم الجامعي ، السلوك الخارجي لأعضاء هيئة التدريس والطلاب في الندوات واللجان والحفلات ، ويجري تقديم الحوار على نحو مسطح ، موضوعي ، دون تفسير ممحص من الشخصيات ، ودون أي تنوع على كليشهات الحديث التي لا صفة لها ، قال ، قالت ، سأل ، سألت ، ودون حتى فصل كلام كل شخص في سطر جديد ، ويتأكد "لاعمق"

الخطاب بصورة أكبر عن طريق تفضيل استخدام الزمن الحاضر ، ذلك أن استخدام الزمن الماضي في السرد التقليدي يلمح إلى أن السارد يعرف القصة بكاملها وأنه قد انتهى من تقييمها بالفعل ، وفي الرواية ، يتتبع الخطاب السردي ، بصورة سلبية ، الشخصيات وهي تتحرك من لحظة إلى أخرى تجاه مستقبل غير معروف .

والأثر الذي يخلفة هذا التكنيك ، وهو أثر فكاهي ومزعج في الوقت نفسه ، مدهش بوجه خاص في مشاهد الجنس التي يتوقع المرء فيها عادة بياناً للعواطف والأحاسيس الداخلية لشخصية واحدة على الأقل ، في القطعة التي اقتبسناها هنا ، يرقد هوارد كيرك في الفراش مع زميلته " فلورا بنيدورم" التي تحب إقامة علاقات مع الرجال ذوي المشاكل الزوجية ، ذلك لأن لديهم الكثير مما يقولون وقد زادت حميتهم من جراء المناورات الأسرية المعقدة التي هي مجال التخصص الدراسي لفلورا " ؛ وهما في هذه القطعة يتحدثان عن علاقة هوارد بزوجته بربارا .

وهناك بالطبع فكاهة ملازمة لفكرة تعاطي الجنس كوسيلة للكلام ، خاصة عن زواج العشيق وفي التضاد بين الاتصال الجسماني الحميم لجسدي الشخصيتين وبين النزعة الفكرية التجريدية للحديث الذي يدور بينهما بيد أن هناك ما هو أكثر من التنافر الفكاهي في الطريقة التي يتراوح بها الحوار ما بين الجسماني والعقلي ، التافة والجاد ، فحين يقول هوارد إن زوجته تريد أن تقنع نفسها بزيفه وإدعائه يوضح القضية الرئيسية للرواية ، وتحاول فلورا في البداية أن تتحاشاها بلفتة تجاه الإيروسية : "إن صدرك رائع يا هوارد " ورده : وصدرك أنت أيضاً يا فلورا " مضحك ، ولكن على حساب من تكون الفكاهة ؟ لا بد لنا أن نحدد موقفنا ، مثلماً يتعين علينا تجاه السؤال الأكثر أهمية وهو هل هوارد زائف ومدع ؟ أو هل أن توقه إلى "تحقيق الأمور" هو نوع من الأمانة ، مظهر من مظاهر النشاط في عالم من الخمول الأخلاقي ؟ ويؤدي غياب الولوج إلى داخلية الشخصيات ، يساعد على البت في هذه الأسئلة ، إلى إلقاء عبء تفسير كل ذلك على كاهل القارئ .

وقد وجد الكثيرون أن افتقار النص إلى التعليقات وإلى إعطاء مؤشرات لا إبهام فيها على الطريقة التي يمكن بها تقييم الشخصيات ، شيئاً مزعجاً ؛ بيد أن هذا بلا شك هو مصدر القوة والإبهار فيه ، ومن الشيق في هذا الصدد أن نقارن الصياغة التليفزيونية التي قدمتها ال . ى . بي . سي . عن الرواية ، فالنص الذي كتبه كرستوفر

هامتون أمين تماماً للرواية الأصلية ، والإنتاج جيد للغاية من ناحية التمثيل والإخراج، وكارن "أنتونى شير " مدهشاً فى دور هوارد كيرك – بيد أنه كان عليه بوصفه ممثلا أن يعطى تفسيراً للدور ، وقد اختار ، ربما بصورة لا مفر منها ، يقدم هوارد كيرك بوضوح بوصفة مراوعاً ومستغلاً حقيراً للآخرين فى سبيل منفعته الشخصية ، وبهذا استرجعت الصيغة التليفزيونية عبء التفسير ، وهو ما ألقته الرواية الأصلية فى ملعب الجمهور ، وكانت بذلك ، رغم إمتاعها الكبير ، عملاً أقل كثافة . (ويجب القول أيضاً إنه فى تقديم المشهد الذى اقتبسناه هنا من الرواية ، انصرف انتباه المشاهد عن الحوار الذى بفعل الجمال البادى لصدر فلورا بنيدورم !) .

(٢٦)

التصوير والتقرير

" إنك يا بُنى ميَّال للعاطفة إلى حد كبير ، وقد ركزت محبتك المطلقة على تلك الفتاة ، إلى درجة أنه إذا طلب منك الله تعالى أن تتركها ، لأثر ذلك الفراق عليك تأثيراً عظيماً ، وعلى ذلك ، صدقنى إذا قلت لك إن المسيحى الحق يجب ألا يضع عواطفه فى أى شخص أو أى شىء دنيوى ، بالصورة إذا استدعت معها القدرة الإلهية أن تحرمه منها ، يكون قادراً على تقبل ذلك الحرمان فى هدوء وسلام وغبطة " .

وفى تلك اللحظة ، دخل أحدهم إلى الغرفة مسرعاً ليخبر مستر أدمز أن ابنه الأصغر قد مات غريقاً ، وبقى القس صامتاً عدة لحظات ، ثم أخذ يذرع الغرفة جيئة فقد استجمع قواه بما يكفى كل يحاول مواساة القس ، مستخدما فى ذلك الكثير من الأقوال التى كان القس يرددها فى مواعظة ، فى المناسبات الخاصة أو العامة على السواء (فقد كان معروفا عنه أنه عدو لدود للعواطف ، وأن أكثر عظاته تنصب على وجوب قهرها عن طريق الحجى والقناعة) بيد أن القس لم يكن مقدوره أن يعى نصائحه الآن .

قال : " يابنى ، لا تطلب منى المستحيل ، لو أن الأمر كان يتعلق بابن آخر من أبنائى لصبرت على ذلك ، ولكن ، أبنى الأصغر ، أعزهم عندى ، سلوى شيخوختى ! تصور أن المسكين قد انتزع من الدنيا وهو لم يكد يدلف بعد إليها ! ألطف الأطفال وأحسنهم طباعاً ، الذى لم يفعل أى شىء أبداً يضايقنى لاقنته صباح اليوم بالذات أول درس فى دروس QUAE GENUS ، ها هو الكتاب الذى بدأ يتعلم فيه ، يا للطفل المسكين ! لن يفيده الآن أى شىء من هذا ، كان يمكن أن يصبح أفضل الأساتذة وفخر الكنيسة – هذه الصفات وتلك الأخلاق ، نادراً ما تجتمع فى شخص فى مثل سنة "

وقال مسز آدمز : " وعلاوة على ذلك كان صبياً وسيمًا ، وكانت قد أفاقت من إغماءة بين يدى فانى " حين سمعت الخبر الحزين .

وبكى القس قائلا : " يالجاكى المسكين ! ألن أراه مرة أخرى ؟ " .

وقال جوزيف : "بالطبع ستراه ؛ فى عالم أفضل ، سوف تلتقيان مرة أخرى ولن تفترقان بعدها أبداً " .

وأعتقد أن القس لم يسمع تلك العبارة ، لأنه لم يكن ليصغى لما يقوله جوزيف وكان مستمراً فى شكواه ، بينما الدموع تنساب بغزارة على وجنتيه ، وصاح أخيراً " أين هو صغيرى العزيز ؟ " ، وكان على وشك الخروج من المنزل حين وجد نفسه ، لبالغ دهشته وفرحه ، ذلك الفرح الذى لا شك سيشاركه القارئ فيه ، وجهاً مع ابنه ذاك الذى كان ، رغم بلله الشديد ، ما يزال حياً ويجرى نحو أبيه فى لهفة .

هنري فيلدنج : جوزيف أندروز (١٧٤٢)

يتناوب الخطاب القصصي دوماً بين أن يصور لنا ما حدث وأن يقرر لنا ما حدث وأى يخبرنا به ، وأنقى شكل من أشكال التصوير هو الكلام المقتبس للشخصيات ، وفيه تصور اللغة الحديث تصوراً تاما (لأن الحدث هو شيء لغوى) أما الإخبار فى أنقى أشكال فهو التلخيص الذى يقوم به المؤلف ، وفيه يمحو تحديد وتجريد لغة الراوى فردية وخصوصية الشخصيات وأعمالها ، ولذلك السبب ، فإن الرواية التى تُكتب كلها فى صورة تلخيص للأحداث ، لا يمكن قراءتها بسهولة ، بيد أن التخليص فوائده : فهو يعمل ، مثلا ، على الإسراع بإيقاع القصة ، ويدفع بنا إلى المرور سريعاً على أحداث قد تكون غير مشوقة ، أو مشوقة أكثر من اللازم بحيث تعمل على تشتيت انتباهنا إذا زادت عن الحد ، ومن السهل دراسة أثر كل هذا فى عمل هنرى فيلدنج ، لأنه كان يكتب قبل أن يتم اكتشاف تقنية الأسلوب الحر غير المباشر ، حيث ينصهر معاً كلام المؤلف وكلام الشخصيات (انظر الفصل ٩) ففى روايات فيلدنج ،. تستبين الحدود ما بين هذين النوعين من الخطاب على نحو لا لبس فيه .

والقس إبراهام أدمز رجل محسن كريم لا يهتم بمتاع الحياة الدنيا ، ولكنه أيضاً شخصية كوميدية من الطراز الأول – أحد أعظم الشخصيات الكوميدية فى الرواية الإنجليزية – لأنه يقع على الدوام فى أمور متناقضة ، فهناك دائماً تفاوت بين فكرته الخاصة عن العالم (المليء بالأشخاص المحبين للخير مثله) وبين ما عليه العالم فى الواقع (مليء بالانتهازيين الأنانين) وبين ما يدعو إليه (مسيحية أكثر صرامة وجموداً) وبين ما يمارسه (رابطة إنسانية فطرية مشتركة) ، وهذا التناقض بين الوهم والحقيقة (الذى استعاره فيلدنج باعترافه من تصوير سرفانتس لدون كيخوته) يجعل منه شخصية فكاهية على الدوام ، ولكنها شخصية محببة ، لأن قلبه يقع فى موقعه الصحيح حتى ولو كانت أحكامه لا يوثق بها .

وفى تلك الفقرة ، يحاضر القس أدمز بطل الرواية جوزيف عن توق هذا الأخير إلى الزواج من حبيبته فانى التى التقى بها ثانية لتوه بعد فراق طويل مليء بالأخطار ويُخضع أدمز الشاب لموعظة طويلة ، محذراً إياه من وباء الشهوة ، ومن عدم وضع ثقة المرء فى القدرة الإلهية ، وهو يستعين بمثال إبراهيم فى العهد القديم ، الذى كان على استعداد للتضحية بابنه إلى الله لو لزم الأمر وقد وردت الموعظة بكاملها ، "مصورة" ، وما كاد أدمز يعلن أن علينا دائماً أن نقبل بهدوء التضحية التى يطلبها الله

منّا حتى تتعرض مبادئه للاختبار على نحو قاسٍ :"وفى تلك اللحظة ، دخل أحدهم إلى الغرفة مسرعًا ليخبر السيد آدمز أن ابنه الأصغر قد مات غريقاً ، وهذا هو أبسط نوع من أنواع التلخيص ، وكلمة " يخبر : تبدو باردة ورسمية فى سياقها كما أننا لا نعرف من هو الذى قام بذلك الإخبار ، ويتم أيضاً تلخيص لوعات الأب المحزون ومحاولات جوزيف مواساته - بيد أن رفض آدمز لنصح جوزيف " مصور " ، ومسرود بالكامل ، فقال "يابنى ، لا تطلب منى المستحيل ... " ، من أجل التأكيد على التناقض بين عمل القس وعظاته .

وفيلدنج يقوم بلعبة خطرة هنا ، فمن ناحية ، يقوم بتسجيل التناقض بوصفه التأكيد الكوميدى لصفة مألوفه فى التشخيص ؛ ومن ناحية أخرى ، ليس هناك شىء فكاهى فى شأن موت أحد الأطفال ، ولذلك فإن ميلينا إلى الابتسام من إخفاق لبراهام أدمز فى التشبه بسميه التوراتى فى تضحية ، يحد منها درامية موقفه وطبيعية حزنه، ونحن نتردد ولا ندرى كيف نستجيب .

ومع ذلك ، فقد أعد فيلدنج مخرجاً من تلك الورطة ، بالنسبة للشخصية والقارئ على حد سواء ، فبعد سطور قليلة أخرى من الرثاء من مستر ومسز أدمز ، ومحاولات لا مجدية من جوزيف لمواستهما ، يكتشف آدمز بعد كل شىء أن ابنه لم يغرق ، وبالطبع لم يطل الوقت بأدمز قبل أن يواصل بنشاط موعظته لجوزيف عن الرضوخ المسيحى لأوامر الله .

وكان تفسير الراوى لعدم وفاة الطفل هو أن " الشخص الذى حمل نبأ المأساة كان تواقًا بطبعه ؛ مثل بعض الناس الذى لا ينطقون من أسباب موضوعية ، إلى نقل الأخبار السيئة ؛ ولما كان قد شاهد الطفل يقع فى النهر ، قام ، بدلا من أن يهرع إلى معونته ، بالجرى مباشرة ليخبر الأب بالمصير الذى توقع أن يكون محتوماً " ، وتركه كيما ينقذه شخص آخر ، وهذا التفسير مقبول فى جزء منه لأنه ينتمى إلى سلسلة من الأمثلة على الحماقة والشرور البشرية التى وردت طوال الرواية ، وفى جزء آخر لأنه جاء بسرعة جداً بعد وقوع الحدث ، ولو أن شخصية حامل الخبر السيئ قد فُصلت بعض الشىء ، وورد حديثه الذى يصف الحادث بصيغة الحديث المباشر ، لجاء إيقاع المشهد كله أكثر واقعية ولكان أثره الأنفعالى تمامًا ، ولكانت ظروف غرق الطفل قد اكتسبت خصوصية مؤلمة ، ولضاعت بذلك النبرة الكوميدية للرواية ضياعًا لا مرد له ، وفى تلك الحالة ، حين يظهر أن الخبر كان كاذباً ، كنا سنشعر نحن القراء أن المؤلف قد استغلنا وتجنب فيلنج هذه الآثار غير المستحبة عن طريق الإستخدام الحصيف للتخليص .

(٢٧)

التحدث بأصوات مختلفة

كان "كريستى" هو الأعزب محط الأنظار "فى ذلك العالم ، فبينما كانت ثلوج الشتاء تنتشر فى كل مكان شهراً وراء شهر ، ونصف أوربا يتضور جوعاً ، وقاذفات القنابل تحمل الغذاء لألمانيا بدلا من القنابل ، والغاز يتضاءل إلى شعلة واهية ، وأنوار المصباح الكهربائية تخفق ، والغرباء يتجمعون مع بعضهم البعض طلباً للسلوى - كان كريستى يتلألأ أمام "جريس" كشعاع الأمل والرجا ، كان يبهرها كرمز للرجولة فى صراحته واعتداله (ولكن فى حدود الزواج فحسب ، كان كريستى هو مطمح جريس ، لم يكن يهمها الحصول على شهادة أو وظيفة ولا عجاب من حولها ، لا شىء من هذا ، كريستى وحسب .

كان تحبه . أجل ، تحبه كل الحب ، كانت دقات قلبها تتسارع عند رؤيته ، وتلتهب أحشاؤها بالشوق ، بيد أنها لن تستسلم لأحضانه ولا يمكنها أن تفعل ذلك ، وهو يصطحبها فى قاربه ، فى غاية التهذيب (أجل ، إنه يحسن ركوب البحر) ، وتسلق الجبال ، حيث يكون أقل تهذيباً (أجل ، إنه يحسن التسلق) ، وهو يعرض أن يشترى لها شقة ؟ أجل ، إن معه ما يمكّنه من ذلك) ولكنها لا تقبل ذلك ، لا أريد مجوهرات ، شكراً يا كريستى ، لا أريد ساعات يد ، لا أريد هدايا لا أريد رشاوى ياعزيزى ، شكولاته ، أجل ، شكراً ! وزهور الأوركيد ودعوات العشاء وتاكسى للعودة إلى البيت وقبلة ، أجل وأجل يمكنك أن تلمس صدرى (يالك من شقى !) وبسرعة ، بسرعة ، مساء الخير يا كريستى ، يا صاحبى ، يا حبيبى يا أعز الأعزاء ، إنى أضحى بحياتى من أجلك ولكننى لن أنام معك .

ويتوقف كريستى فى حى " سوهو " فى طريقه إلى بيته ويقضى ساعة مع إحدى العاهرات ، فكيف يمكنه بغير ذلك أن يتحمل ؟

إنها تحبه وتريد الزواج منه ، فكيف يمكنها بغير ذلك أن تتحمل ؟

فادى ولدون : الصديقات (١٩٧٥)

في الفصل السابق ، ألمحتُ وأنا أناقش التناوب المتوازن بين التقرير والتصوير في رواية هنرى فيلدنج " جوزيف أندروز " ، إن أى رواية مكتوبة بحالها في شكل تلخيص للأحداث ، لن تكون رواية مقروءة ، بيد أن عدداً من الروائيين المعاصرين قد قطعوا عامدين شوطًا بعيداً في هذا الاتجاه ، دون أى يتعين عليهم دفع هذا الثمن الباهظ ، فالسرد الذى يعتمد على طريقة التلخيص يبدو مناسبًا لذوقنا الحديث فيما يتعلق بالسخرية وسرعة الإيقاع والتركيز ، وهى طريقة فعالة بوجه خاص لتناول عدد كبير من الشخصيات ولقصة تبسط أحداثها عبر فترة طويلة من الزمن ، دون أن تقع في مستنقع الايقاعات الزمنية البطيئة والتفاصيل الكثيفة التى وقعت فيه الرواية الكلاسيكية، (وقد استخدمت أنا نفسى هذه الطريقة في رواية عنوانها " ما مدى إمكانياتك ؟) ، بيد أنه لا بد من الحرص على ضمان ألا يصبح أسلوب التلخيص متماثلاً في كلماته وعبارته بصورة رتيبة ، وتشتهر روايات " فاى ولدون " التى تستخدم التلخيص بكثرة ، بإيقاعها السردى المحموم وبحيوية أسلوبها على حد سواء .

وتقص رواية "الصديقات" أحوال ثلاث نساء خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين ، مع التركيز على تجاربهن الجنسية والزوجية ، على خلفية من العادات الاجتماعية التى تتغير بسرعة ، وهى تصور النساء عموماً بوصفهن ضحية لا حيلة لهن لغرائزهن وقلوبهن ، يشتقن إلى الأزواج والمحبين حتى لو لم يلقين منهم إلا الإساءة والخيانة ، ويُصور الرجال أيضًا كضحايا لا حيلة لهم لأنانيتهم وشهياتهم الجنسية ، بيد أنهم ، وهو بطبيعتهم ميالون للتنقل بين النساء ، قد استفادوا من الانفتاح الأخلاقى الذى طرأ على المجتمع أكثر من استفادة الشخصيات النسائية ، ولكن القطعة المقتبسة هنا تتناول فترة أسبق من ذلك الانفتاح ، في اربعينيات القرن العشرين ، حين لم يكن الفتيات المحتشمات يفعله ما تفعله فتيات اليوم ، وكان بوسعهن استغلال تلك الفرضية للمساومة في الحرب الدائرة بين الجنسين ، وجريس في الواقع ليست عذراء ، ولكنها تتظاهر بذلك ، فهى تعلم أن كريستى "يشعر أن العذرية شيء أساسى لدى المرأة التى يحبها ، بينما هو يبذل قصارى جهده كيما يخلصها من تلك العذرية " ، وهكذا يقع كلا الشخصيتين بصورة كوميدية في التناقض والنفاق .

وتصور الفقرة الأولى من القطعة سياق الفترة التى تحكى عنها - التقشف ، نقص المواد ، الحرب الباردة - فى توالٍ سريع من الصور ، كالمونتاج السينمائى ، ثم تقابل بصورة ساخرة بين انشغال بال جريس بعاطفتها الخاصة وبين أوجه الشقاء والقلق العامة ، فبينما يتصور نصف أوروبا جوعًا ، لا تستطيع جريس أن تفكر إلا فى الطريقة التى تقنع بها كريستى أن يتزوجها ، وقد نسيت تماما طموحاتها فى أن تصبح رسامة (فهى طالبة فى كلية "سليد" فى هذه النقطة من نقاط الرواية) : " كان كريستى هو مطمح جريس ، لم يمكن يهمها الحصول على شهادة أو وظيفة ولا إعجاب من حولها" ، ويبدأ الخطاب هنا فى الانتقال من تلخيص للأحداث إلى تلخيص لأفكار جريس ، وهو شىء يبدو أكثر ظهوراً فى نهاية الفقرة التالية .

والواقع أن ما نجده هنا ليس أسلوباً واحداً متسقًا كصوت المؤلف فى رواية فليدنج "جوزيف أندروز " بل مزيجًا متعدداً من الأساليب ، أو الأصوات ، تُصور من خلالها المناوشات الجادة والفكاهية للتودد بين كريستى وجريس بصورة ولكن موجزة : "كانت تحبه ، أجل ، تحبه كل الحب ، كانت دقات قلبها تتسارع عند رؤيته ، وتلتهب أحشاؤها بالشوق " ويبدو الراوى هنا وكأنه قد استعار الخطاب الأدبى التقليدى للحب - الخطابات الغرامية ، الشعر الغرامى ، القصص الغرامية ، فعبارة أنها لا يمكنها الاستسلام لأحضانه هى إكليشيه مأخوذ بحرفة من قصص " ميلز وبون" الرومانسية - وتبرز صفتها الساخرة زيف سلوك جريس ، والعبارات التى وردت بين قوسين فى الجملة التالية (أجل إنه يحسن ركوب البحر ... أجل إنه يحسن التسلق ... أجل إن معه ما يُمكنه من ذلك) قد تَبين عن الرواى الذى يستبق أسئلة القارئ مسلمًا بتأخر إيراد تلك المعلومات ولكنه لا يعتذر عن ذلك التأخير ، أو ربما تكون تلك العبارات أصداء لتفاخر جريس بكريستى أمام صديقاتها . (وثمة تعقيدات أخرى هى أن الراوى يقوم بدوره إحدى أولئك الصديقات واسمها كلو ، وهى تكتب عن نفسها بضمير الغائب وتتقمص الروائى فى معرفته الشاملة بالأفكار الداخلية للشخصيات الأخرى) .

"لا مجوهرات ، شكرًا يا كريستى ، لا ساعات يد ، لا هدايا ، لا رشاوى يا عزيزى ... شكولاته ، أجل ، شكرًا ! " ، هذا كله مثله مثل بقية الفقرة ، هو من الناحية النحوية كلام جريس المباشر ، ولكنه لا ينحصر بين علامات تنصيص فى النص ، كما أنه ليس تسجيلاً لأقوال رددتها جريس فى مناسبة واحدة ، إنما هو كلام مباشر يؤدى عمل التلخيص ، واختصار لما قالته - جريس فى عدة مناسبات مختلفة أو جال

بخاطرها أو ضمناً ، من الممكن أن تكون قد قالت " مساء الخير " ، وربما أيضًا " يا صاحبى ، يا حبيبى ، يا أعز الأعزاء " ، ولكن المستحيل هو أن تكون قد قالت " إنى أضحى بحياتى من أجلك ولكنى لن أنام معك " ، وهو سطر يبدو أنه قد خطر على بالها من مصدر أدبى لا تتذكره جيداً ، والقطعة عبارة عن فقرتين قصيرتين متسقتين تلخصان المأزق الجنسى فى صوت سردى يردد أصداء حجج كل شخصية على نحو جاف .

وهذه القطعة مثال صادق ، ولا يمنع ذلك أن تكون نموذجًا ، لصفة من صفات النثر الروائى التى أطلق عليها الناقد الروسى ميخائيل باختين " تعدد الأصوات " ، وأحيانا "التحاورية" (قد يرغب القُراء الذين ينفرون من النظرية الأدبية فى تخطى بقية هذا الفصل ، رغم أن موضوعه يتجاوز الاهتمام بالنظريات – إذا إنه يتكلم فى لب تمثيل الروية للحياة) ، فوفقا لباختين ، تتصف لغة الملحمة والشعر الغنائى التقليديَين ، ولغة العرض النثرى ، بأنها "مونولوجية" أى تسعى إلى ، أن تفرض على العالم رؤية واحدة أو تفسير مفرد عن طريق أسلوب وحدوى مفرد ، أما الرواية فهى على نقيض ذلك "تحاورية" ، تشتمل على أساليب ، أو أصوات ، مختلفة كثيرة ، تتكلم مع بعضها البعض ، ومع أصوات أخرى خارج النص ، خطاب الثقافة والمجتمع على إطلاقهما ، وتقوم الرواية بذلك بطريق متعددة ، ففى أبسط مستوى ، هناك تناوب صوت الراوى وأصوات الشخصيات ، التى تُقدم حسب الصفات اللغوية الخاصة بطبقتها ومنطقتها الجغرافية ومهنتها وجنسها ، وغير ذلك ، ونحن نأخذ هذه الأمور فى الرواية كشىء مسلم به ، بيد "أنها كانت ظاهرة نادرة نسبيًا فى الأدب القصصى قبل عصر النهضة وهناك لقيط فى رواية تشارلز ديكنز صديقنا المشترك "اسمه " زقزق " تتبناه سيدة عجوز تدعى "بتى هجدن" " ، والتى ترى أنه موهوب على نحو خاص ، وهى تقول : "ربما لا يخطر على بالك ، ولكن زقزق قارئ جميل للصحف ، وهو يقلد رجال الشرطة بأصوات مختلفة " ، والروائيون يقلدون رجال الشرطة بأصوات مختلفة .

وقد كتب باختين : " وبالنسبة للفنان الذى يستخدم النثر ، يملأ العالم بكلمات الناس الاخرين ، الذين يجب عليه أن يطوف وسطهم وأن يكون بمقدوره إدراك كلامهم بآذان واعية ، ويجب عليه أن يقدم هؤلاء الآخرين فى مستوى سطح خطابه الذاتى ، وإنما بطريقة لا يدمر بها ذلك المستوى " ، وبوسع الروائيين القيام بذلك بطرق متعددة ،

فعن طريق تكنيك الأسلوب الحر غير المباشر (انظر الفصل ٩) ، بوسعهم أن يمزجوا بين صوتهم وأصوات شخصياتهم من أجل عرض الأفكار والعواطف ، وبوسعهم "أن يخلعوا على صوتهم السردى الذاتى نوعًا مختلفًا من التلوين لدخل له بالشخصية ، فهنرى فيلنج ، مثلا ، يسرد قصته بأسلوب تهكمى - بطولى ، مطبقاً لغة الشعر المحلى الكلاسيكى والنيوكلاسيكى على المشاحنات السوقية أو اللقاءات الغرامية ، وهناك وصفة لجهود مسز وترز لإغراء توم جونز ، بطل الرواية المسماة باسمه ، هما يتناولان العشاء :

> **أولاً** ، من عينين زرقاوين جميلتين ، اللتين تطلق مقلاتهما الزاهيتان برقا لامعاً ، طارت نظرتان غراميتان حادتان ، ولكن لحسن حظ البطل ، وقعتا على شريحة كبيرة من اللحم كان ينقلها فى تلك اللحظة إلى طبقة ، ففقدت قواتهما دون أن تحدثا أى ضرر.

وهكذا ، وقد أطلق باختين على هذا النوع من الكتابة "الخطاب الثنائى التوجه" : فاللغة تقوم ، فى وقت واحد ، بوصف الحدث وتقلد أسلوباً معينا فى الكلام أو الكتابة ، وفى هذه الحالة ، يتم خلق أثر من آثار المحاكاة التهكمية لأن الأسلوب لا يتفق مع الموضوع ، ولذلك تبدو اللوازم الكلامية سخيفة وزائفة ، بيد أن الهوة التى تفصل الموضوع والأسلوب هى أقل ظهوراً فى رواية فاى ولدون ، لأن اللغة التى تستعيرها من الروايات الأدبية الرومانسية والمجلات النسائية البراقة تتفق مع الموضوع ، مع بعض المبالغة وكثير من الكليشيهات ، وربما وجب أن يصف المرء هذا النوع من الكتابة بطريقة "القص واللصق " عنه بطريقة المحاكاة التهكمية ، أو أن يستخدم اصطلاح باختين نفسه " الأسلبة " (إخضاع الأسلوب لطابع أو نمط معين) ، وتصنيف باختين لمختلف مستويات الكلام فى الخطاب الراوئى تصنيف معقد ، ولكن نقطته الرئيسية بسيطة : فلغة الرواية ليس بلغة ، بل مزيج من الأساليب والأصوات ، وهذا بالتحديد هو ما يجعلها شكلاً أدبياً ديمقراطيًا ومناهضًا للشمولية ، حيث لا يكوّن أى موقف أيديولوجى أو أخلاقى معصوماً من الطعن فيه ومخالفته .

(٢٨)

حس من الماضى

لم يكن رصيف البناء الكبير يخلو من الناس فى ذلك الصباح ، كان هناك صيادون يصلحون شباكهم وأدوات صيدهم ، أو يعدون السلال الخاصة بالكابوريا وأبو جلمبو ، وكان هناك كذلك أناس من طبقات أعلى ، زائرون مبكرون ، وسكان محليون ، يتمشون إلى جوار البحر الذى كان لا يزال فائضاً وإن كان قد هدأ الآن ، ولاحظ «تشارلز» أنه لا يوجد أثر للمرأة التى كانت تحدق فيه ، بيد أنه لم يفكر مرة أخرى فيها ، أو فى منطقة "الكُب" ، وحث السير ، بخطوة سريعة مرنة تختلف تماماً عن طريقة سيره المتمهل فى المدينة ، على طول الشاطئ نحو هدفه ، عند جرف "وير كليفز" .

ولو رأيته لابتسمت لأنه كان مجهزاً على أفضل وجهة للمهمة التى أمامه ، كان يرتدى حذاء برقبة متيناً مطوقًا بالمسامير ، و " توزلوك " من الكتان طويلا كيما يطوق بنطلونه " النورفوك " المصنوع من قماش الفانلة الثقيلة ، وكان يرتدى معطفاً ضيقاً شديد الطول يلائم ما تحته ، وقبعة من الكتان لونها بيج وذات حواف مرفوعة إلى أعلى وعصا غليظة كان قد اشتراها وهو فى طريقه إلى منطقة "الكُب" ، وحقيبة ظهر جسمية ، بوسعك لو هززتها أن يسقط منها مجموعة كاملة من المعاول والمظاريف والكراسات وعلب العينات والقواديم وما لا الله ، فليس هناك من شىء يستغلق على إفهامنا اكثر من إفراط أهل العصر الفيكتورى فى التدقيق فى كل شىء ، ويرى المرء ذلك على أفضل وجه (وأسخفه كذلك) فى النصيحة التى تُسدى إلى المسافرين فى الطبعات الأولى من دليل "بيدكر" السياحى ، ويتساءل المرء إن كان قد بقى لهم من شىء يستمتعون به فى رحلتهم بعد كل ذلك ، وفيما يختص بتشارلز : كيف أنه لم يرد أن الثياب الخفيفة كانت أنسب له فى مهمته ؟ وأنه لا ضرورة أبداً للقبعة ؟ وأن أحذية الرقبة المتينة المطوقة بالمسامير لا تتناسب مع شاطئ من الرمال والحصى إلا كما تتناسب معه زلاجات الانزلاق على الجليد .

جون فاولز : عشيقة الضابط الفرنسى (١٩٦٧)

إن أول كتاب استخدم الرواية لابتعاث حسن من الماضي على نحو محدد مقنع هو السير والترسكوت ، في رواياته عن اسكتلندا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، مثل "ويفرلي" (١٨١٤) و " قلب مدلوثيان " (١٨١٦) ، وكانت تلك الروايات روايات تاريخية ، من حيث إنها عالجت شخصيات وأحداثًا تاريخية ؛ بيد أنها بعثت الماضي أيضًا فيما يتصل بالثقافة وأيديولوجية والعادات والأخلاق - عن طرق وصف مجموع "طريقة حياة" الناس العاديين ، وقد مارس سكوت ، بعمله ذاك ، تأثيراً عميقاً على التطور اللاحق للنثر القصصي ، ولقد قيل إن الرواية الفيكتورية هي نوع من الرواية التاريخية ولكنها تدور في الزمن المعاصر لها ، وكثير من الروايات الفيكتورية (مثل "ميدل مارش" و " سوق الغرور ") اتخذت في الواقع زمنًا ماضيًا عن وقت تأليفها إذا كانت أحداثها تجرى في فترة الطفولة والشباب التي عاشها مؤلفوها ، وذلك من أجل إبراز ظاهرة التغير الاجتماعي والثقافي ، ولكن القارئ الحديث لا يستطيع أن يدرك هذا الأثر بسهولة ، خذ ، على سبيل المثال ، والفقرة الافتتاحية من رواية «سوق الغرور » لثاكرى :

> في صباح يوم من أيام يونيو المشمسة ، حين كان القرن الحالي لم يكمل سنواته العشرين ، دلفت إلى البوابة الحديدية الضخمة لأكاديمية البنات التي تديرها «مس بنكرمون» في " تشويك مول " ، عربة عائلية كبيرة ، يقودها حصانان سمينان ، ويسوقها حوذي سمين يرتدي قبعة مثل الأركان وشعراً مستعاراً ، بسرعة أربعة أميال في الساعة .

فالزمن الذي كتب فيه ثاكرى هذا ، وهو أواخر الأربعينيات من القرن التاسع عشر ، يبدو بعيداً لنا بنفس قدر بُعد الزمن الذي يكتب عنه بالنسبة له هو نفسه ، بيد أن ثاكرى كان يهدف بوضوح أن يبعث إحساسًا مرحاً وربما متعاطفاً بعض الشيء بالحنين إلى المضى ، فبالنسبة له ولقرائه ، كان عصر السكك الحديدية والقطارات قد دخل فيما بين عشرينيات واربعينيات ذلك القرن الذي يعيشون فيه ، ولفتت الإدارة إلى السرعة المتدنية للعربة الانتباه إلى خطى الحياة الأكثر دعة في الفترة السابقة ، كما أن وصف قبعة الحوذي وشعره المستعار ، يمكن أن يكون أيضًا

من المؤشرات التى جرى بثها بعناية لتصور الفترة التى تحكيها الرواية ، مرجهة للقرّاء الأوائل أكثر منها لنا نحن الآن .

ولقد ظل الماضى القريب موضوعًا مفضلا للروائيين حتى عصرنا الحالى ، ومن الأمثلة العديدة على ذلك رواية "فاى ولدون" المعنونة " الصديقات " ، بيد أن هناك فرقًا كبيراً بين القيام بذلك ، وبين الكتابة عن الحياة فى قرن ماض ، خاصة حين تكون تلك الحياة قد وصفها بالفعل كتّابها المعاصرون على نحو مشهود ، فكيف يمكن لروائى فى أواخر القرن العشرين أن ينافس «تشارلز ديكنز أو توماس هارى » فى تصوير رجال ونساء القرن التاسع عشر ؟ والإجابة على ذلك هى أنه لا يمكنه ذلك بالطبع ، وكل ما يستطيعه هو أن يعرض سلوك القرن التاسع عشر من منظور القرن العشرين ، وربما يكشف بذلك أشياء عن الفيكتوريين ربما لم يكونوا هم أنفسهم يعرفونها ، أو يفضلون كبتها ، أو ببساطة لا يشعرون بها .

ونحن إذا قرأنا الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة من رواية " عشيقة الضابط الفرنسى " ، خارج سياقها ، لكان من الصعب علينا أن نحدد متى كُتبت ، ذلك لأنها تركز على صفات " لا زمان لها " للبلدة الساحلية للرواية ، " لايم ريجيس " (الصيادون وشبكاتهم وسلال أبو جلمبو ، والمتنزهون على الشاطئ) ، ولأنها مكتوبة وفقًا لتقاليد نوع معين من الواقعية القصصية استمر وجوده خلال السنوات المئتين الأخيرتين ، وإن وصف المشهد من خلال وجهة نظر « تشارلز» وهو يبدأ رحلة استكشافية لجميع الحفائر ، يلخص بمهارة المسألة الرئيسية ذات الأهمية القصصية فى الرواية حتى آنذاك ، وهى هوية المرأة الغامضة التى رآها فى منطقة "الكُب" عندما كان الجو عاصفًا والاستعمال القديم شيئًا ما لكلمة "مرنة" (بالإنجليزية) هو وحدة الذى يلمح إلى أننا أمام رواية فيكتورية أو تقليد حديث لها .

ومع ذلك ، فإن الفقرة الثانية تكشف بوضوح المسافة الزمنية التى تفصل بين المؤلف ، ومن ثمة القارئ وبين أحداث الرواية التى تقع عام ١٨٦٧ ، مائة سنة بالضبط قبل الوقت الذى كان فاولز يكتبها فيه ، والملابس مؤشراً واضح للزمن فى الراوية (خاصة فى صورها الشعبية ، والدليل على ذلك تعبيرات مثل " دراما بملابس عصرها " و " رواية المعطف والسيف ") ، ويمكن جمع معلومات عن نوعية الملاس التى كان يرتديها الناس فى أزمان أخرى عن طريق البحث التاريخى ، مثلما لا بد فعل فاولز ، بيد أن ما عنته ملابس تشارلز ومعداته بالنسبة إليه وإلى معاصرية (وهو أنه من

السادة ويعلم الطريقة الصحيحة لأداء الأمور) يختلف عما تعنيه تلك الأشياء بالنسبة لنا : طابعها المفرط وعدم ملاءمتها ولا مناسبتها للمهمة المهيأ لها ، وما ينبئنا به كل ذلك عن قيم العصر الفيكتوري .

وأختلاف المنظور فى الفقرتين ، من الإحياء الخيالى للماضى فى الفقرة الأولىٰ ، إلى الاعتراف الصريح بالانفصال عنه فى الثانية ، من خواص أسلوب فاولز فى الرواية، بالفقرة التى اقتبستها ، تستمر بعد ذلك كما يلى :

حسنا ، إننا نضحك ، ولكن ربما كان هناك شيء محبب فى هذا الفصل بين ما هو مريح وبين ما هو مستصوب ، وها نحن مرة أخرى نصادف هنا ، ما بين قرن وقرن ، اختلافًا فى المفهوم الأساسى وهو : هل ينبغى أن يكون الواجب هو أساس سلوكنا أم لا ؟ " .

وقد وضع المؤلف علامة (*) إلى جوار كلمة الواجب ، وهى تحيلنا إلى حاشية أوردها فى نهاية الصفحة مقتبسة من روائية فيكتورية أصيلة هى «جورج إليت» ، حول موضوع الواجب ، ويأتى أوضح بيان على أن فاولز هو روائى من القرن العشرين يكتب رواية عن القرن التاسع عشر حين يقوم «تشارلز» أخيراً بإشباع رغبته من سارة الغامضة ، ويرد وصفه لحالته الذهنية يحتوى على مفارق زمنية متعمدة ، بأنها "كمدينة ضربتها قنبلة ذرية مرسلة من سماء هادئة" ، ولكن كشف الفجوة التى تفصل تاريخ أحداث الرواية وتاريخ كتابتها ، يكشف حتمًا لا عن زيف القصص التاريخى وحسب ، بل وزيف كل أنواع القصص ، ويمضى «فاولز» بعد ذلك بقليل فيقول " القصة التى أحكيها هى خيال فى خيال ، والأشخاص الذين خلقتهم لم يوجدوا قط خارج ذهنى "رواية" عشيقة الضابط الفرنسى "هى رواية عن كتابة الرواية بقدر ما هى راوية عن الماضى ، وهناك مصطلح لهذا النوع من القُصص هو " القصة عن القصة " (الميتاقصة) – ولسوف أناقشه فى الوقت المناسب (انظر الفصل ٤٥) .

(٢٩)

تخيل المستقبل

كان يوما باردًا ناصعًا من شهر أبريل ، وكانت الساعات تدق الثالثة عشر . وانسل ونستون سميث وقد استكن ذقنه إلى صدره في محاولة منه للهرب من الرياح اللعينة ، من الأبواب الزجاجية لـ « بيوت النصر » ولكن ليس بالسرعة الكافية لمنع دوامة من التراب الرملي من الدخول معه .

كانت الردهة تعبق برائحة الكرنب المسلوق والحصير القديم المهلهل . وفي إحدى نهايات الردهة ، كان معلقًا على الجدار ملصق ملون يزيد حجمه على الحجم الطبيعي للملصقات الداخلية ، يصور فحسب وجهًا ضخما يزيد عرضه على المتر وجه رجل في الخامسة والأربعين من عمرة تقريبًا ، ذي شارب كث أسود وملامح وسيمة قاسية . وتوجه ونستون الى السلالم ، فقد كان من العبث محاولة ركوب المصعد . كان المصعد ، حتى في أفضل الأوقات ، نادرًا ما يعمل ، والتيار الكهربائي مقطوع الآن استعدادًا لأسبوع الكراهية ، كانت شقته في الدور السابع ، ولما كان في التاسعة والأربعين من عمرة ويشكو من دوالٍ متقرحة في كاحله الأيمن ، فقد طفق يصعد ببط ، ويستريح مرات عديدة في الطريق ، كان الملصق ذو الوجة الضخم يحدق من الحائط عند كل بسطة للسلالم في مواجهة باب المصعد ، كان من تلك الصور المعدة على نحو خاص بحيث تجعل العينين تتبعانك وأنت تتحرك ، وكانت الكتابة تحتها تقول « الأخ الأكبر يراقبك » .

وفي داخل الشقة ، كان ثمة صوت رخيم يقرأ قائمة بأرقام تتعلق على نحو ما بإنتاج الحديد الغام ، وكان الصوت يأتي من شاشة معدنية مستطيلة كالمرآة الصدئة ، كانت تشكل جزءًا من سطح الجدار الأيمن ، وأدار ونستون مفتاحًا فانخفض الصوت نوعًا ما ، رغم أن الكلمات كانت لا تزال واضحة ، وكان يمكن خفض ضوء الآلة (وكانوا يسمونها شاشة الاتصال) ، ولكن لم يكن هناك من وسيلة لإغلاقها كلية .

جورج أورويل : ١٩٨٤ (١٩٤٨)

إن من المفارقات السطحية أن تكون معظم الروايات التي تدور عن المستقبل مكتوبة بزمن الفعل الماضي ، وتبدأ رواية ميشيل فريد « حياة خاصة للغاية » بيد أنها لا تستطيع الاستمرار كثيراً هكذا ، وتنتقل سريعاً إلى زمن الفعل الحاضر، وكيما ندخل إلى العالم المتخيل لرواية من الروايات يجب أن نكيف أنفسنا مع المكان والزمان اللذين تعيش فيها الشخصيات ، وزمن الفعل المستقبل يجعل ذلك مستحيلا ، وذلك أن الزمن الماضي هو الزمن « العادى » للسرد ؛ فحتى استخدم الزمن الحاضر يحمل مفارقةً إلى حد ما ، نظراً لأن أى شيئ كتب لابد وأن يكون قد حدث بالفعل .

وبالطبع ، فإن عام (١٩٨٤) ، بالنسبة لنا الآن ، قد حدث بالفعل . ولكن أورويل حين كان يكتب الرواية ، كان يتخيل المستقبل ؛وكيما يتفهمها القارئ عليه أن يطلعها بوصفها رواية تنبؤية وليست تاريخية ، وقد استخدم المؤلف صيغة الزمن الماضي فى السرد كي يخلع على صورتة عن المستقبل وهمًا روائيًا بالحقيقة . وربما كان يهدف ، بوضعه أحداث روايتة بعد حوالى ثلاثين عامًا فحسب من كتابتها ، إلى لفت انتباه معاصريه إلى قرب وقوع الطغيان السياسى الذى صوره ، بيد أن هناك أيضًا فكاهة جهمة فى عكس السنة التى أتم فيها الرواية (١٩٤٨) فى سنة العنوان . وقد استمد أورويل الكثير من الملامح المعروفة للحياة فى بريطانيا وقت « التقشف » الذى ساد بعد الحرب العالمية الثانية ، وكذلك من أنباء الحياة فى أوروبا الشرقية ، كيما يخلق الجو الكئيب للندن في عام (١٩٨٤) : الرثاثة و نقص المواد و الانهيار وعادة ما تقص علينا الروايات العلمية الخيالية كيف ستكون الأحوال المادية مختلفة تمامًا فى المتسقبل ، بيد أن أورويل ألمح أنها ستظل على ما هى عليه ، وإنما على نحو أسوأ .

وتثير أول جملة فى الرواية الإعجاب عن حق « كان يومًا ناصعًا من شهر أبريل وكانت الساعات تدق الثالثة عشرة » واللذعة هنا هى فى الكلمتين الأخيرتين ، وعلى الرغم من أنها أقوى على الأرجح لدى القرَّاء الذين يذكرون الزمن الذى لم تكن هناك فيه ساعات رقمية أو جداول زمنية على أساس أربع وعشرين ساعة ، وإلى أن يصل القارئ إلى هاتين الكلمتين ، يبدو الخطاب عادياً تماما بما يوحى أنها قد تكون رواية « عادية » عن يوم عادى فى العالم المعاصر ، بيد أن غرابة كلمتى « الثالثة عشرة » وهى التى تنبئنا بإيجاز رائع أن أمامنا تجربة جد مختلفة ، فالساعات والزمن وما

يحملان من حسابات هى جزء من القاعدة العقلية التى نظم بموجبها حياتنا فى العالم المألوف العادى ، ولذلك تمثِّل « الثالثة عشر » تلك اللحظة فى الكابوس التى ينبئنا فيها أمر ما بأننا نحلم ثم نستيقظ ، ولكن فى هذه الحالة ، يكون الكابوس لا يزال فى بدايته ، والبطل على أثرها الأقل لا يستيقظ منة أبداً - من عالم يمكن فية للسلطة أن تأمر بأن يكون مجموع اثنين واثنين خمسة لا أربعة .

وفى الجملة التالية ، تبدو أسماء العلم وحدها وكأنها تصور أسلوب الواقعية المنضبطة ، فمن الواضح أن ونستون سمت قد سمّى على اسم ونستون تشرشل ، ندخل إلى العالم المتخيل لرواية من الروايات يجب أن نكيف أنفسنا مع المكان والزمان قائد الأمة الإنجليزية فى الحرب العالمية الثانية ، وتتجلى السخرية التى تحملها هذه التفاصيل حين نعلم بعد ذلك فى الرواية أن العالم منغمس فى حرب عالمية مستمرة منذ ستة وثلاثين عامًا ، ويوحى التراب الرملى الذى يهب فى مدخل البناية أن الطريق والأرصف

خارجها غير نظيفة : ثم تزداد نغمة البؤس والحرمان الماديين عمقًا فى الفقرة التالية ، بإشارتها الى الكرنب المسلوق والحصر القديمة المهلهلة ، وانقطاع الكهرباء وبوالى سميث المتقرحة .

والإشارة الى « أسبوع الكراهية » والملصق الملون الضخم بعبارة « الأخ الأكبر يراقبك »، وهى من التفاصيل غير المألوفة فى ما يمكن أن يكون ، لولا ذلك ، وصفًا لمبنى سكنى مهمل فى عام ١٩٤٨ ، وهى تعادل فى أثرها الساعة التى تدق الثالثة عشرة ، إنها ألغاز تثير حب استطلاعنا ، وتوجسنا ، حيث إن ما تنطوى عليه من سياق اجتماعى لا يوحى بالاطمئنان ، ونحن نبدأ بالفعل بالتوحد مع ونستون سميث بوصفه ضحية لهذا المجتمع ويتصل أسبوع الكراهية والأخ الأكبر ، بحكم التجاور ، بالبؤس والحرمان الماديين فى البيئة المحيطة - بل وبالرياح اللعينة فى الفقرة الأولى . وتشبه ملامح الأخ الأكبر وجه ستالين ، ولكنها تشير أيضًا إلى ملصق تجنيد شهير إبان الحرب العالمية الأولى ، وصور رجلا عسكريًا غزير الشارب (اللورد كتشنر) وهو يشير بإصبعه وتحته عبارة تقول « وطنك فى حاجة إليك » ، والشاشة التلفزيونية المزدوجة العمل (إذا إنها تبقى المشاهد تحت ملاحظة دائمة) ، هى المرة الوحيدة التى

يلجأ فيها أورويل إلى استخدام رخصة الخيال العلمى كى « يتخيل آلة لم تكن موجودة فى زمنه ، ويبدو تطورها التكنولوجى ذا طابع أشد شراً فى المحيط الرث الذى يضرب فيه الفقر أطنابه فى بيوت النصر » .

ومجمل القول إن أورويل قد تخيل المستقبل عن طريق ابتعاث وتغير وتجميع صور يعرفها قرّاؤه من قبل معرفة واعية أو غير واعية ، وهذه هى الحال على الدوام ، الى حد ما ، فقصص الخيال العلمى ، على سبيل المثال ، هى مزيج غريب من الآلات المخترعة والعناصر القصصية الجمعية المستمدة على نحو صريح من القصص الشعبى ومن الحكايات الشعبية ، والكتاب المقدس ، فتعيد صياغة أساطير الخلق والسقوط والطوفان والمخلِّص الإلهى ، لاستخدام عصر علمانى ، وإن كان لا يزال يؤمن بالخرافات ، وأورويل نفسه يرجِّع صدى قصة ، آدم وحواء فى معالجتة علاقة الحب بين ونستون وجوليا ، وهى العلاقة التى كان الأخ الأكبر يرصدها سراً وعاقب عليها فى النهاية ، وإن كان تأثيرها عكس التأثير المطمئن ويتبدى على نحو دقيق الى حد أن القارئ قد لا يعى ذلك الإلماح ، وفى هذا المقام ، كما فى نواحٍ أخرى ، لا يتميز تكنيك أورويل عن تكنيك الروائى الواقعى التقليدى ، رغم أن مقصد كان مختلفا عدم تصوير الواقع الاجتماعى المعاصر ، بل رسم صورة مخيفة لمستقبل محتمل .

(٣٠)

الرمزية

وصاحت « أورسولا » بصوت عالٍ « ياله من أبله ! لماذا لا يمضي بها بعيداً حتى يمر القطار » .

كانت « جودران تنظر إليه بعينين ذاهلتين قد اتسعت حدقتاهما ، بيد أنه جلس متوهجا عنيدًا ، شاكماً المهرة ، التى كانت تدور وتلف كالريح ، وإن لم تتمكن من الإفلات من قبضة إرادة الرجل الذى يشكمها ، أو الهروب من صخب الرعب المجنون الذى كان يضطرم فى جوانحها حين أخذت عربات القطار تمّر فى بطء وثقل ، واحد وراء الأخرى ، واحدة تتبع الأخرى ، فوق قضبان المعبر .

وضغطت القاطرة فراملها كأنما تريد أن ترى ما بوسعها أن تفعله ، من ثم تدافعت العربات تصطدم بالمواجز الحديدية فى كل منها ، تقرع كالصنج النحاسية الهائلة ، وتتصادم بقرب متزايد فى ارتجاجات صريرية مخيفة ، وفغرت المهرة فاها ونهضت فى بطء كأنما ترفعها تيارات من الرعب . وفجأة ، طفقت ترفس بساقيها الأماميتين ، وهى تحاول الهرب من الرعب عن طريق تشنجاتها ، وعادت المهرة الى الخلف ، فتعلقت الفتاتان إحداهما بالأخرى وهما تشعران أن المهرة لابد واقعة فوق الرجل ، بيد أن الرجل انحنى إلى الأمام ، ووجهه مشرق بالعبور الثابت ، وأخضع المهرة أخيرًا ، وجعلها تركع ، وأخذ يعيدها إلى مكانها ، ولكن بقدر ما كان ضغط الرجل قويًا ، كان الرعب الكامل يسيطر على المهرة ، ويرغمها على محاولة الابتعاد من

قضبان النار ، فجعلها ذلك تدور وتدور على ساقين اثنتين ، كأنما قد سقطت فى براثن دوامة من الريح ، وقد جعل هذا المنظر جودران يغشى عليها من الدوار الحاد ، الذى بدا كأنما يلج إلى قلبها .

د. هـ. لورانس : نساء عاشقات (١٩٢١)

على نحو تقريبي ، كل شيء « يقوم مقام » شيء آخر فهو رمز ؛ بيد هذه العملية لها طرق مختلفة كثيرة ، فالصليب قد يرمز للمسيحية في سياق ما، لارتباطه بالصلب ، ولكنه يرمز لتقاطع الطريق في سياق آخر ، للتشابه في الهيئة والرمزية الأدبية لا يمكن تفسيرها بمثل السهولة التي قدمنا بها هذا المثال ، لأنها تحاول أن تكون أصيلة وتنحو تجاه ثراء تعددية المعنى ، بل وغموضه (وكله صفات غير مستحبة في مجال علامات المرور ومجال الأيقونات الدينية ، خاصة في المجال الأول) ، فإذا كانت استعارة أو تشبيه يتمثل في مماثلة ألف لـ باء، فالرمز الأدبي يكون باء توحي ب ألف ، أو عدداً من الألفات ، والأسلوب الشعري المعروف بالرمزية ،الذي بدأ في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر في أعمال بودلير وفيرلين ومالارمية ، وفرض تأثيراً كبيراً على الكتابة الإنجليزية في القرن العشرين ، كان يتميز بسطح فاتر من المعاني الموحى بها دون وجود جوهر ذي دلالة معينة ، بيد أن أحدهم قد قال مرة إن على الروائي أن يجعل من الجاروف جاروفاً قبل أن يجعل منه رمزاً ، وتلك فيما يبدو نصيحة مخلصة للكاتب الذي يهدف إلى خلق أي شيء يماثل « الإيهام بالواقع » فإذا قدم الروائي الجاروف بصورة واضحة جلية لمجرد معناه الرمزي ، فإنه ينحو تجاه تدمير مصداقيةً السرد القصصي بوصفه أحداثا يقوم بها بشر حقيقيون ، وكثيراً ما كان د. هـ . لورانس على استعداد لركوب تلك المخاطرة كيما يعبر عن بصيرة رؤيوية ، حين قام في موضع آخر من رواية « نساء عاشقات » بتصوير بطله يتمرغ عارياً فوق الحشائش ويلقي بالأحجار على صورة القمر المنعكسة على صفحة المياه ، ولكنة في القطعة المقتبسة هنا ، أقام توازاناً جميلا ما بين الوصف الواقعي والإيحاء الرمزي ، والجاروف في هذه الحالة وهو حدث مركب ؛ رجل يسيطر على حصان مذعور من مرور قطار فخم من المعبر ، وتراقبه امرأتان ، والرجل هو « جير الدكرتش » ابن أحد ملاك مناجم الفحم المحليين الذي يدير العمل وسوف يرثه في نهاية الأمر ، ومكان الحدث وهو منطقة مقاطعة نوتنجهام الطبيعية التي تربى فيها لورانس ، ابن عامل مناجم الفحم : مناطق ريفية جميلة لا يلوثها وظللها بالسواد إلا الأماكن التي فيها المناجم وقطاراتها . ويمكن للمرء أن يقول إن القطار « يرمز » إلى صناعة المناجم ، التي هي نتاج الحضارة بالمعنى الأنثربولوجي ، وإن الحصان ، مخلوق الطبيعة ، يرمز للريف ، وقد قامت الرأسمالية الذكرية القوية بفرض الصناعة على الريف ، وهي عملية يعيد جيرالد

تمثيلها رمزيًا بالطريقة التي يسيطر بها على المهرة ، مرغمًا الحيوان على قبول الضجيج الآلي الكريه الذي يصدر عن القطار .

والمرأتان في هذا المشهد شقيقتان ، أو رسولا وجودرن برانجوين ، الأولى مدرسة والثانية فنانة ، وكانتا تتجولان في الريف حين شاهدتا هذا المنظر عند معبر القطار . ويثير سلوك جيرالد غضب أورسولا ، وتعبِّر عن ذلك بكلامها ، بيد أن المشهد يُروى من وجهة نظر جودون ، واستجابتها له أكثر تعقيداً وغموضًا ، فثمة رمزية جنسية في الطريقة التي يسيطر بها جيرالد على حصانه : « وأخضع المهرة أخيراً ، وجعلها تركع ، وأخذ يعيدها إلى مكانها » ، وهناك بالتأكيد عنصر من استعراض الرجوله في عرضة قوية أمام امرأتين . وفي حين تبدو أورسولا مشمئزة من المنظر ، تشعر جودران منه بإثارة حسية ، على الرغم منها . فالمُهرة « تدور وتدور على ساقين اثنين ، كأنما قد سقطت في براثن دوامة من الريح . وقد جعل هذا المنظر جودران يغشى عليها من الدوار الحاد ، الذي بدا كأنما يلج إلى قلبها » . وكلمة حاد هي من الصفات المنقولة ، فهي تنتمي عن حق لوصف الحصان الذي يتألم ؛ وتطبيقها الغريب نوعًا ما على «الدوار » يعبر عن جيشان عاطفة جودرن ، ويلفت النظر إلى الجذراللغوى الذي تعنيه الكلمة ، من الحدة والقطع التي تعطي إلى جانب كلمة « يلج » في الجملة التالية ، تأكيداً جنسيًا ذكوريًا قويًا للوصف كله . وبعد هذه القطعة ببضع صفحات ، توصف جودرن بأنها « قد خدرِ عقلها من فكرة الثقل اللين الذي لا يساس للرجل الذي يحمل قوته على الجسد الحي للحصان : فخذا الرجل الأشقر القويان المسيطران يمسكان بجسد المُهرة الخافق في سيطرة تامة » والمشهد كله يبني بحق عن العلاقة المحمومة ، وإن كانت مدمرة ، التي ستنشأ بعد ذلك في القصة بين جودرن وجيرالد .

بيد أن هذا الإعداد الثري للإيحاء الرمزي كان سيصبح أقل تأثيراً بكثير لو لم يسمح لنا لورانس في الوقت نفسه أن نتصور المشهد بتفصيل حسي نشط ، فهو يقدم الضجيج القبيح لعربات القطار وحركاتها حين يفرمل القطار في جمل ، وأسلوب « أونوماتوبي »، « تقرع كالصنج النحاسية الهائلة ، وتتصادم بقرب متزايد في ارتجاجات صريرية مخيفة » . وتبع ذلك بصورة بليغة للحصان ، رشيقًا حتى في وسط آلامه « وفغرت المُهرة فاها ونهضت في بطء ، كأنما ترفعها تيارات من الرعب » . ومهما كان رأي القارئ في رجال «لورانس» ونسائه، فهو دائمًا رائع في وصفه للحيوانات .

وجدير بالملاحظة أن الرمزية تتولد بطريقتين مختلفتين فى هذه القطعة ، فرمزية الطبيعة / الحضارية قد صيغت على مثال المجازين البلاغيين المعروفين باسم الكناية والمجاز المرسل ، فالكناية تستعيض عن السبب بالنتيجة أو العكس (القاطرة تقوم مقام الصناعة لأنها نتيجة للثورة الصناعية) والمجاز المرسل يستعيض عن الكل بالجزء أو العكس (الحصان يقوم مقام الطبيعة لأنه جزء من الطبيعة)، ومن الناحية الأخرى ، صيغت الرمزية الجنسية على الاستعارة والتشبيه ، حيث تتم المعادله بين شيء وآخر على أساس بعض الشبه بينهما ، فإخضاع جيرالد لفرسته يوصف على نحو يوحى بالفعل الجنسى البشرى . وهذا التمييز ، الذى صاغه فى الأصل البنيوى الروسى رومان ياكوبسون ، يعمل على كل مستوى من مستويات النص الأدبى ، بل وخارج الأدب بالفعل ، مثلما برهنت « روبين بنروز » بطلة روايتى « عمل طيب » ، للمتشكك « فيلك ويلكوكس » عن طريق تحليل إعلانات السجائر ، وللاطلاع على مزيد من الأمثلة عن كيفية دور هذا التمييز فى الرمزية الروائية ، انظر قطعة «جراهام جرين التى نوقشت تحت عنوان « المستغرب » فى الفصل الخامس والثلاثين .

(٣١)

القصة المجازية (الأليجورى)

ومع ذلك ، فحتى الآن خمنتُ ، مما كان بوسعى أن أعرف ، أنه كان لديهم نوعان متميزان من العملة ، لكل منها مصرفه وقوانينه التجارية ، واحد منها (تلك ذات المصارف الموسيقية) كان يُفترض أنها هى « النظام » ، وهى التى تصك العملة التى ينبغى أن تتم كل المعاملات المالية عن طريقها ، وعلى قدر علمى ، كان على كل من يرغب أن يكون محترمًا أن يحتفظ بمبلغ قل أو كثر فى هذه المصارف ، ومن ناحية أخرى ، فإذا كان ثمة شىء أكيد لدى ، فهو أن المبالغ التى يتم الاحتفاظ بها على هذا النحو ليست لها أية قيمة تجارية فى العالم الخارجى ، وأنا متأكد كذلك أن مديرى وصرافى المصارف الموسيقية لا يتقاضون مرتباتهم بعملة مصارفهم ، وكان السيد « نوسنيبور » متعوداً على التردد على تلك المصارف ، أو إلى المصرف الرئيسى للمدينة ، أحياناً وليس كثيراً . وكان يشكل فى الوقت نفسه دعامة من دعامات مصرف من النوع الآخر للمصارف ، رغم أنه فيما يبدو كان يشغل وظيفة صغيرة كذلك فى المصارف الموسيقية وكانت السيدات يترددن عليها وحدهن بصفة عامة ، كما هو الحال عند كل العائلات ، إلا فى حالة المهمات الرسمية .

وطالما رغبت أن أعرف المزيد عن هذا النظام الغريب ، وغمرتنى رغبة شديدة فى مرافقة مضيفتى وبناتها ، لقد كنت أراهن أن يخرجن كل صباح تقريبًا منذ وصولى ، وكنت ألاحظ أنهن يحملن كيس نقود فى أيديهن ، لا على سبيل التفاخر تمامًا ، وإنما فحسب كى يعلم من يراهن الجهة التى يقصدن إليها ، بيد أنهن لم يطلبن منى أبداً أن أذهب معهن .

صامويل بتلر : إيرهون (١٨٧٢)

القصة المجازية هى شكل متخصص من السرد الرمزى لا يوحى فحسب بشىء وراء معناه الحرفى ، لابد من فك شفرتة فيما يتصل بمعنى آخر ، والقصة المجازية الأشهر فى اللغة الإنجليزية هى رواية « رحلة الحاج » من تأليف « جون بنيان » ، التى تقص بشكل مجازى النضال المسيحى للتوصيل إلى الخلاص على صورة رحلة من مدينة الدمار ، مروراً بعوائق وملهيات مثل مستنقع اليأس وسوق الغرور ، وصولا الى المدينة السماوية ، وتتجسد الفضائل والرذائل فى صورة شخصيات يصادفها المسيحى فى رحلته ، مثل :

« والآن ، حين وصل الى قمة التل ، جاء رجلان يجريان نحوه ، اسم أولاهما الرعديد ، والثانى المرتاب ، وقال لهما المسيحى : ما الأمر أيها السيدان ؟ إنكما تجريان فى الطريق الخاطئ . وأجابه الرعديد ، إنهما كان ذاهبين إلى مدينة صهيون ، فبلغا هذا المكان الصعب ؛ وأضاف ، كلما تقدما صعدا زاد ما نصادف من أخطار ؛ وعليه فقد ارتددنا على أعقابنا واعتزمنا العودة من حيث جئنا» .

ولما كان تطور السرد فى القصة المجازية يعتمد فى كل نقطة منها على التوازى بينها وبين المعنى المضمَّن ، فإنها بذلك تنحو إلى عكس ما دعاه هنرى جيمس « الشعور بالحياة فى الرواية ، ولهذا السبب لا تظهر الأليجورية كثيراً فى الرواية المعاصرة ، وإن ظهرت فتكون فى صورة سرد مقحم على النص ، مثل الأحلام (ورحلة الحاج ذاتها مقدمة على هيئة حلم) أو قصص تحكيها شخصية ما فى الرواية الى شخصية أخرى ، فرواية جراهام جرين « مسألة منتهية » ، مثلا ، تعرض قصة أطفال يحكيها البطل « كويرى » إلى الصبية « مارى رايكر » والقصة ، عن تاجر مجوهرات ناجح وإن كان مستخفًا بالدنيا ، هى قصة مجازية واضحة عن عمل « كويرى المهنى بوصفه مهندساً معمارياً كاثوليكياً مشهوراً فقد إيمانه الدينى ، وهى أيضًا تنطبق على نحو تهكمى على حياة «جراهام جرين» نفسه ومهنته الأدبية :

«وكان الجميع يقولون إنه فنى ماهر ، بيد أنه كان يلقى ثناء مضاعفًا لجدية مواضيعه ، لانه كان يضع فوق كل بيضة صليبًا ذهبيًا مرصعًا بالأحجار الكريمة ، على شرف الملك » .

وتنحو الأعمال التى تستخدم أسلوب القصة المجازية لا على نحو عارض بل بوصفه وسيلة سردية أساسية ، إلى أن تكون قصصًا تعليمية أو تهكمية ، مثل « رحلات جليفر » لجوناثان سويفت و «مزرعة الحيوانات » لجورج أورويل «إيرهون » لـ «صمويل بتلر » . ففى هذه الروائع ، تُقدم الأحداث فى واقعية سطحية تضفى نوعًا غريبًا من الصدق على الوقائع الخيالية ، وتتم لعبة التوازى بين الأشياء بحذف ومهارة لا تحمل القارئ على الشعور بالملل من أحداث متوقعة ، وعنوان الرواية « إيرهون » بالإنجليزية تعنى تقريبًا « لا مكان إذا قرأت الكلمة بالعكس ، وبهذا يضع بتلر كتابه فى الطراز نفسه الذى وضع به توماس مور كتابه « يوتوبيا » (وهى كلمة تعنى لا مكان) ، وهو وصف عالم خيالى يحمل تماثلا واختلافاً عن عالمنا ، وفيها يعبر شاب إنجليزى سلسلة جبال فى مكان قصى من الإمبراطورية (يبدو أنه نيوزيلندا ، حيث قضى بتلر عدة سنوات من حياته) ويعثر بطريق المصادفة على بلد لم يكتشفه أحد من قبل ، وكان أهل هذا البلد قد بلغوا مستوى حضاريًا يكاد يماثل مرحلة التقدم التى كانت عليها إنجلترا فى العصر الفيكتورى ، ولكن قيمهم ومعتقداتهم كانت تبدو غريبة ومنحرفة فى عين الراوى ، فمثلا ، كانوا يعتبرون المرض جريمة تتطلب عقوبة وعزلا عن الناس المحترمين ، ويعتبرون الجريمة مرضًا يستحق الشفقة من الأصدقاء والأقارب ، ويحتاج إلى علاج باهظ النفقة بواسطة أطباء رحماء يسمُّونهم « المطبعون » وبسرعة ، يدرك ، القارئ الفكرة الأساسية من وراء ذلك وهى أن بلدة «إيرهون» تعرض القيم الأخلاقية والأعراف الحميدة للمجتمع الفيكتورى ، ولكن فى أشكال بديلة أو معكوسة ، وكان من المهم ألا يدرك الراوى ذلك ، والسبب أن جزاء من المتعة التى يستخلصها القارئ من هذا النوع من القصص يأتى من استخدام ذكائه فى تفسير القصة المجازية والشعور بالفخر من وراء تمكنه من ذلك التفسير وأهل «إيرهون» لا يدينون بأى من العقائد الدينية ، ويعزون مراعاة الراوى ليوم الراحة الأسبوعى على أنه «نوبة من نوبات العزوف تتتابنى مرة كل سبعة أيام » وبدلا من ذلك كانت عندهم « المصارف الموسيقية التى سُميت كذلك لأن « كل المعاملات تجرى فيها بمصاحبة الموسيقى .. رغم أن تلك الموسيقى كانت منفرة للأذن الأوربية » وتُزين هذه المبانى على نحو مبهرج بطبقة من الرخام وبالتماثيل والزجاج الملون وغير ذلك من الزخارف ، ويعمد أناس محترمون مثل

عائلة نوسنبور (روبنسون) ، التى أصبحت من أصدقاء الراوى ، إلى أداء مراسم القيم بمعاملات مالية صغيرة مع هذه المصاريف ويعبّرون عن استيائهم ، لأن قلة من الناس فحسب يستفيدون فائدة كاملة من هذه المصاريف، وذلك على الرغم من أن الجميع يعرفون أن عملة هدة المصّاريف لا قيمة لها .

ومن الواضح من كل هذا المعنى المراد توصيله للقارئ : إن الدين الفيكتورى ما هو إلا طقوس اجتماعية فى معظمه ، وأن طبقة البورجوازية الإنجليزية ، إذ تعتنق ظاهريًا نص العقيدة المسيحية ، تباشر حياتها وفقًا لمبادئ مادية مختلفة تمامًا عن تلك العقيدة بيد أننا إذا كنا نقرأ «إيرهون» ونستمتع بها ، فذلك لا يرجع إلى الرسالة التعليمية الواضحة التى تكمن وراءها ، بل لأن المؤلف يرسم أوجه التناظر فى روايته بنوع من التفكه السيريالى ودقة التعبير الذى يحفز الفكر ، فالمصارف ، خاصة الكبير منها ، هى بالفعل تشبه الكنائس أو الكاتدرائيات فى معمارها وديكوراتها ، وتدفعنا دقة التناظر إلي التفكير فى النفاق والادعاءات الزائفة التى تتحلى بها المؤسسات المالية والدينية على السواء ، أما السلوك الراضى عن النفس لسيدات أسرة نوسنبور اللاتى يتوجهن إلى المصرف الموسيقى يتأبطن أكياس نقودهن " لا على سبيل التفاخر تمامًا ، وإنما فحسب كى يعلم من يراهن الجهة التى يقصدن إليها " ، فهو يضفى إمتاعًا أكبر مما لو كان سلوك شخصيات فى رواية واقعية يحملن كتب الصلوات ، ومع ذلك فالقصة المجازية هى أسلوب فنى آخر من أساليب إزالة الألفة .

(٣٢)

التجلى

ويصلان إلى موضع حامل كرة الجولف ، وهى منصة من الحشائش إلى جوار شجرة فاكهة ضئيلة الحجم تعرض حفنات من البراعم الطلية اليابسة ، ويقول "رابيت" "من الأفضل أن أبدأ إلى أن تهدأ" . كان الغضب يكتم على قلبه ويقطع نفاته . إنه لا يعبأ بأى شىء سوى أن يخرج من هذا الورطة ، إنه يرغب لو أمطرت الدنيا ، وكيما يتجنب النظر إلى "إكليز" أخذ يتطلع إلى الكرة التى كانت تستقر أعلى حاملها وتبدو كأنها بالفعل قد أصبحت منفصلة عن الأرض . وبكل بساطة ، يرفع عصا الجولف حول كتفه ثم يهوى بها على الكرة ، وكان الصوت محملا بالتجويف والفرادة إلى حد لم يسمع مثله من قبل ، كانت ذراعاه ترفعان رجهه إلى أعلى وكرته تطير بعيداً عنه ، شاحبة شحوب القمر قبالة الزرافة السوداء الجميلة للسحب التى تنذر بالعاصفة ، وذلك كان لون جده المفضل يمتد بكثافة ناحية الشرق ، ثم تنحسر الكرة على طول خط مستقيم كأنها حافة مسطرة ، ثم تضعف ، فتصير ، كنجمة ، كنقطة . وتتردد ، فيظن رابيت أنها ستتوقف ، بيد أنه مخطئ فالكرة تجعل من هذا التردد نقطة انطلاق للقفزة أخيرة : ففى ما بدا كأنه شهقة واضحة ، قضمت قضمة أخيرة من الفضاء قبل أن تسقط مختفية . وصاح : "هكذا !" ثم التفت إلى إكليز وكرر بابتسامة تفخيم : "هكذا" .

جون ابدايك : أركض يا رابيت (١٩٦٠)

التجلى ، بمعناه الحرفى ، هو عرض . وبالمصطلح المسيحى يشير إلى عرض يسوع الطفل على ملوك المجوس الثلاثة . وقد عمد «جيمس جويس» ، وهو الكاثوليكى المرتد الذى اعتبر مهنة الكاتب نوعًا من الكهانة الدنيوية ، إلى تطبيق الكلمة على العملية التى يتم بمقتضاها تحويل حدث عادى أو فكرة عادية إلى شىء يتصف بالجمال الدنيوى عن طريق ممارسة الكاتب لعمله ، كما يقول " ستيفن ديدالوس " : " تبدو روح أبسط الأشياء نورًا مضيئًا " ، وينطبق هذا المصطلح الآن على نحو واسع على أى مقطع وصفى تحمل فيه الحقيقة الخارجية معنى أكثر استشرافًا بالنسبة للمتلقى ، وفى الرواية الحديثة ، يقوم التجلى عادة بالوظيفة التى يقوم بها الحدث الحاسم فى السرد التقليدى ، موفرًا نقطة الذروة أو الحل فى القصة أو المقطع القصصى ، وقد أرانا جويس نفسه الطريق إلى هذا ؛ فكثير من قصص " ناس من دبلن " ينتهى على ما يبدو بعدم تحقق الذروة - بهزيمة ما أو إحباط أمل أو حادثة تافهة - بيد أن اللغة تجعل من عدم التحقق ذلك لحظة صدق بالنسبة للبطل أو للقارئ ، أو بالنسبة لكليهما . وفى رواية «صورة الفنان فى شبابه » يرتفع مشهد فتاة صبية تخوض فى البحر وقد رفعت ذيل تنورتها إلى أسفل وسطها ، ليصبح عن طريق الإيقاعات والتكرارات فى الأسلوب ، رؤيا استشرافية للجمال الدنيوى تؤكد للبطل التزامه باتخاذ مهنة الفنان بدلا من مهنة رجل الدين : « كانت تنورتها الزرقاء ملفوفة فى جرأة حول وسطها ومعقودة خلفها ، وكان صدرها يمثل صدر طائر ، نحيلا رقيقا كصدر يمامة داكنة الريش ، غير أن شعرها الجميل الطويل كان شعر صبية ، وكان وجهها وجه صبية وعليه مسحة من روعة الجمال الآدمى » .

والقطعة المقتبسة من أول روايات «جون أبدايك» عن شخصية رابيت تصف حدثًا فى مباراة ، ولكن كثافة اللحظة ، وليست نتائجها ، هى المهمة هنا (فنحن لا نعرف أبدًا ما إذا كان البطل قد كسب هذا الموقع من عدمه) ، "وهارى أرمسترنج" ، الذى يكنى " رابيت " (وهى تعنى الأرنب) ، هو شاب مغروز فى وظيفة لا مستقبل لها فى مدينة أمريكية صغيرة ، ومغروز فى زيجة لم يعد فيها من حياة سواء من الجانب الحسى أو العاطفى بعد مجىء أول مواليد الزوجين ، وهو يقوم بمحاولة عقيم للهرب من وجوده الخانق ، فلم يؤد به ذلك إلى أبعد من أحضان امرأة أخرى . ويدعوه قس كنيسته المحلية المدعو إكليز إلى لعب مباراة للجولف كطريقة لنصحه بالعودة إلى

زوجته . ورابيت ، الذى عمل فتى صباه كحامل لأدوات الجولف ، يعرف أصول اللعبة الأساسية ، ولكن نظراً لتوتر الموقف فإن ضربته الأولى " جعلت الكرة تنحرف إلى جانب واحد ، ثم تحيد عن طريقها بصورة فجائية تجعلها تسقط فى وسط طيرانها فى ثقل حاد كأنما هى قطعة فخار " ؛ ثم لا يتحسن لعبه إن "إكليز" يضايقه بالأسئلة . " لماذا هجرتها ؟ " " لقد قلت لك ؛ هناك ذلك الشىء الذى افتقدته " . " أى شىء ؟ هل رأيته أبداً ؟ هل أنت متأكد أنه موجود ؟ . . . أهو جامد أم لين يا هارى ؟ ألونه أزرق ؟ أهو أحمر ؟ أهو مبرقش ؟ " . ويشعر رابيت بالضيق الشديد من أكليز الذى سخر منه بأسئلته ذات النبرة التهكمية ، فيجيبه على كل ذلك بأن يسدد أخيراً ضربة ناجحة إلى الكرة .

وفى أساليب التجلى ، يأتى النثر القصصى إلى أقرب حد من الكثافة الفعلية للشعر الغنائى (ومعظم القصائد الغنائية هى فى الواقع تجليات) ؛ ولهذا فالوصف المعتمد على التجلى يكون على الأرجح غنياً بالاستعمالات البديعية والجناس اللفظى . وأبدايك كاتب موهوب على نحو كبير بقوة الاستعارات التى يستخدمها ، فحتى قبل أن يدخل فى الموضوع الرئيسى فى تلك الفقرة ، يمهد للمشهد بوصف حى طبيعى لشجرة الفاكهة ، التى توحى « حفنات البراعم العليلة اليابسة » بها بالعداء الذى يكتنف المناسبة وبالأمل فى الخروج من هذا العداء ، بيد أن الوصف الأول للضربة كان وصفاً حرفياً عن عمد ، فعبارة « وبكل بساطة يرفع عصا الجلف حول كتفه ثم يهوى بها على الكرة» ، هى أشبة بوصف خبير فى لعبة الجولف لضربة فنية . وفى عبارة « كان الصوت محملا بالتجويف والفرادة إلى حد لم يسمع مثلة من قبل » ، يضفى تحويل حالة الصفة ، من أجوف وفريد إلى حالة الاسم المجرد ، رنيناً خفياً إلى الكلمتين ثم تتخذ اللغة منحى استعارياً : « وكرته تطير بعيداً عنه ، شاحبة شحوب القمر قبالة الزرقة السوداء الجميلة للسحب التى تنذر بالعاصفة » ، ثم تتسع هذه السلسلة الكونية والفلكية من الاستعارات بعد ذلك فى كلمات « : ، كنجمة ، كنقطة » . أما أجرأ استعمال بديعى فقد أرجى لآخر الفقرة : ففى هذه اللحظة التى كان يظن فيها أن كرته سوف تتوقف ، فإنها « تجعل من هدا التردد نقطة انطلاق لقفزة أخيرة : فما بدا كأنة شهقة واضحة ، ليسى سوى قضمة أخيرة من الفضاء قبل أن تسقط مختفية » . وإن الجمع بين الحواس فى كلمتى « شهقة واضحة » قد تبدو غنية أكثر من اللازم عند

تطبيقها على الكرة للجولف ، إذا لم تكن تحتل مكان الذروة فى الوصف ، وحين يلتفت "رابيت" إلى "إكليز" وسصيح بانتصار : « هكذا » ، فهو يرد على أسئلة القس عما يفتقد فى زواجه ، بيد أن هناك إلماحًا الى التسامى الدينى فى اللغة التى استعملت لوصف كرة الجولف (فعبارة « نقطة انطلاق لقفزة أخيرة يمكن أن تكون مأخوذة من اللاهوت الوجودى الحديث) الذى يعلّق فى غموض على افتقار إكليز نفسه إلى الإيمان الدينى الحقيقى ، وربما يسمع القارئ أيضًا فى صيحة رابيت الأخيرة هكذا » صدى لرضاء الكاتب الذى له ما يبرره بعد أن كشف عن طريق اللغة عن الصوت المتألق لضربة جولف ماهرة التسديد .

(٣٣)

المصادفة

وجد نفسه على الفور يعتبرهما شخصين وصلت بهما السعادة منتهاها – شاب يرتدي قميصًا وشابة عفوية وجميلة ، جاءا في بهجة من مكان آخر وعرفا بألفتهما بهذا المكان ، ما يمكن أن يوفره لهما هذا الملاذ الخاص ، وعند اقترابهما ، حمل الهواء معه خواطر أخرى ؛ خواطر أنهما كانا خبيرين وأليفين بالمكان وقد تعودا على الحضور إليه – وأن هذه الزيارة لايمكن بأي حال أن تكون أول زيارة لهما ، وشعر شعورًا مبهمًا أنهما يعرفان جيدًا التصرف في هذه الأحوال – وخلع عليهما ذلك هالة أكثر شاعرية ، ومع هذا ، ففي نفس لحظة هذا الانطباع عنهما ، بدا أن قاربهما قد أصبح تحت رحمة التيار بعد أن ترك له العنان له من يقوم بالتجديف . ورغم ذلك فقد اقترب القارب أكثر ، إلى الحد الذي سمح لـ "سترذر" أن يتصور أن السيدة الجالسة في مؤخرة القارب قد أحست لسبب مابوجوده هناك يراقبهما ، وقد ذكرت ذلك بحدة إلى رفيقها ولكنه لم يلتفت بالمرة ؛ فقد بدا كما لو أن السيدة قد طلبت من الشاب الذي يرافقها ألا يتحرك . كانت قد أدركت أمرًا ماجعلهما يترددان في مسارهما ، وظلا في ترددهما يعمهان بينما القارب لايدنو من المرفأ ، كان حدثًا مفاجئًا وسريعًا ، بلغ من سرعته أن إدراك ستريذر للأمر وذهوله لم يفرق بينهما سوى لحظة واحدة فقبل أن تنقضي تلك اللحظة كان قد عرف أيضًا شيئًا ، وهو أنه يعرف السيدة التي ألقت مظلتها ، التي أمالتها كأنما لتخفي وجهها ، ظلالا وردية اللون على المشهد الجميل . كان الأمر في منتهى الغرابة ، صدفة واحد في المليون ؛ ولكنه إذا كان عرف السيدة ، فإن الشاب الذي كان لايزال يواليه ظهره ، الشاب ، بطل المشهد الشاعري الذي لايرتدي جاكت ، والذي استجاب لتحذير السيدة ، لم يكن ، كيما يكتمل العجب ، سوى "تشاد" .

هنري جيمس : السفراء (١٩٠٣)

فى كتابة القصة ، هناك دائمًا نقطة وسط بين تحقيق البناء والنمط والخاتمة من جهة ، وبين تقليد عشوائية الحياة وعدم تناسبها وانفتاحها، من جهة أخرى . فالمصادفة التى تفاجئنا فى الحياة الواقعية بتساوق لم نكن نتوقعه فيها ، تتحول فى القصة إلى أداة بنائية مفرطة فى الوضوح ؛ ويمكن أن يؤدى الاعتماد المفرط عليها إلى تهديد محاكاة الواقع فى القصة . ويختلف قبولها بالطبع من فترة إلى أخرى . ويلاحظ "بريان إنجليس " فى كتابه " المصادفة " أن " الروائيون يوفرون دليلا عظيم القيمة لمعرفة اتجاهات معاصريهم فيما يتعلق بالمصادفة ، عن طريق الطريقة التى يستخدمونها بها فى كتبهم " .

أما التعليق الظريف لديفيد سيسيل بأن شارلوت برونتى " قد مطت ذراع المصادفة الطويل إلى حد أنها خلعته " فيمكن أن ينطبق على جميع الروائيين من العصر الفيكتورى ، الذين كتبوا قصصًا طويلة متعددة المستويات ومثقلة بالوعظ الأخلاقى وتضم شخصيات عديدة مستمدة من طبقات مختلفة من المجتمع ، ويسمح استخدام المصادفة بإقامة علاقات خلابة ومفيدة بين أشخاص لم يكونوا عادة ليتعارفوا ، وكان ذلك عادة ما يرتبط بموضوع الانتقام الإلهى – وهى الفكرة العزيزة على قلب الفيكتوريين ، بأن فعل الشر ينكشف دائمًا فى النهاية ، وربما كان "هنرى جيمس" يشير إلى نفس هذه التعاليم فى اللقاء الذى جرى بالمصادفة والذى يشكل ذروة رواية " السفراء " ، ولكن بأسلوب حديث يجعل العقاب يصيب الأبرياء بنفس القدر الذى يصيب المخطئين .

وبطل القصة ، لامبرت ستريذر ، أمريكى أعزب مسن ولطيف العشر ، تبعث به راعيته الرهيبة مسز " نيوسم " إلى باريس لاستقصاء شائعات بأن ابنها تشاد يتجاوز حدوده مع امرأة فرنسية ، وأن يعيده إلى أمريكا لتولى أعمال الأسرة . ويُفتتن ستريذر بباريس ، وبشخصية تشاد التى تطورت إلى الأفضل ، وبصديقته الأرستقراطية ، مدام فيونيه ؛ وهو إذا يثق فى التأكيدات التى قدمها له تشاد بأن علاقته بالسيدة المذكورة هى علاقة بريئة تمامًا ، يقف إلى جوار الشاب فى النزاع العائلى مما يؤثر على وضعه فى المستقبل . وبعد ذلك ، فى سياق نزهة منفردة فى الريف الفرنسى ، يتوقف عند نُزل على شاطئ النهر ، فيصادف تشاد ومدام فيونيه وهما يتجهان وحدهما إلى نفس الموقع فى أحد قوارب التجديف ، ويتحول تحقق ستريذر بأنهما بعد كل شىء عاشقان

إلى صحوة مريرة ومهينة ، فقد استبانت الثقافة الأوروبية التى عشق بحماس جمالها وأسلوبها ورقتها ، عن مخاتلة أخلاقية ، بما يؤكد تحامل الأمريكيين المتعصبين المتزمتين .

وقد تم ابتداع هذا الحل عن طريق المصادفة ، وهى " صدفة واحد فى المليون " ، كما يذكر النص نفسه بجرأة ، فإذا لم يكن " يبدو " مبتدعًا ، عند قراءته ، فالسبب فى جانب منه أنه هو الوحيد تقريبًا فى الحبكة كلها (ولذلك كان أمام جيمس احتياطى كبير من الموثوقية ليسحب منه) ، وفى جانب آخر لأن السرد البارع للحادثة من وجهة نظر "ستريذر" يجعلنا نعيشها بدلا من أن نتلقى مجرد نبأ عنها ، وقد كان إدراك ستريذر للأمر على ثلاثة مراحل ، تم تقديمها بطريقة التصوير البطىء ، فنحن أولا نشارك فى ملاحظته الطيبة للرجل والمرأة فى القارب بافتراض أنهما غريبان عنه يُكمل مظهرهما سعادة المشهد الشاعرى الذى يتأمله ، وهو يبنى قصة صغيرة عنهما ، ويستنتج من سلوكهما أنهما " من الزوار الخبيرين والأليفين بالمكان (وهذا يعنى أنه يتوجب عليه ، حين يعرف أنهما تشاد ومدام دى فيونيه ، أن يواجه الحقيقة المرَّة بأنهما عاشقان خبيران وأليفان ، وأنهما كانا يخدعانه طوال ذلك الوقت). وفى المرحلة الثانية ، يرى تغييرات عديدة محيِّرة فى سلوك الرجل والمرأة : فالقارب يجنح ، ويتوقف الرجل عن التجديف ، بناء على أمر السيدة فيما يبدو ، التى لاحظت وجود ستريذر . (وكانت مدام فيونيه ترى ما إذا كان بوسعهما التقهقر دون أن يراهما) . وبعد ذلك ، فى المرحلة الثالثة والأخيرة ، يتحقق "ستريذر" أنه " يعرف السيدة التى ألقت مظلتها ، التى أمالتها قليلا كأنما لتخفى وجهها ، ظلالا وردية اللون على المشهد الجميل " . وحتى عندها لا يزال ذهن "ستريذر: يتعلق بشاعريته الجمالية ؛ مثلما حاول ، فى تعرفه وجود تشاد ، أن يخفى عن نفسه شعوره بالاستياء بالتظاهر الأجوف بالدهشة والسرور . وبعد أن صوّر "جيمس" اللقاء بمثل هذه الحيوية ، كان بوسعه المخاطرة فى الفقرة التالية بوصفه بأنه " غريب كما يحدث فى القصص ، وفى المسرحيات الهزلية " .

وتختلف نسبة حدوث المصادفة فى الحبكات القصصية تبعًا لنوع القصة والفترة التى تقع فيها ، ويتصل ذلك بمدى شعور الكاتب بأن قُرَّاءه سيتقبلونها على نحو طبيعى أم لا ، وتجربتى الذاتية فى هذا الشأن أننى قد شعرت بهواجس أقل عند استخدامى للمصادفة فى روايتى " عالم صغير " (الذى يرهص عنوانها ذاته بتلك

الظاهرة) عنها عند كتابتى رواية " عمل طيب " . فرواية عالم صغير رواية كوميدية ، وجمهور الكوميديا سيقبل مصادفة غير محتملة من أجل الفكاهة التى تنطوى عليها ، وحين ربط "هنرى جيمس" بين المصادفة و " المسرحيات الهزلية " ، لا شك أنه كان يفكر فى كوميديات " البولفار " الفرنسية التى شاعت فى مطلع القرن [العشرين] ، على يد كُتاب مثل " جورج فيدو " ، التى تدور كلها حول مواقف مثيرة للشبهة بين الجنسين ، " وعالم صغير " تنتمى لذلك النوع ، وهى أيضًا رواية تقلد عن وعى حبكة رومانس الفروسية المتشابكة ، ولهذا فثمة تبرير تناصى أيضًا لتعدد المصادفات فى القصة ، ويتركز أحد أشنع الأمثلة فى القصة على " شيريل سمربى " ، وهى موظفة فى شركة طيران فى مطار " هيثرو " تقوم بخدمة عدد لا يُصدق من شخصيات القصة فى سياق الكتاب ، وفى مرحلة متأخرة من ملاحقة البطل " برس مكجاريجل " للبطلة " أنجليكا " تترك له رسالة على منضدة الالتماسات فى الكنيسة الصغيرة بالمطار ، مكتوبة بشفرة تحيل إلى مقطوعة من قصيدة "سبنسر " ملكة الجنيات " . وبعد أن يفتش " برس " عبثًا عن نسخة من القصيدة فى محل بيع الكتب بالمطار ، كان على وشك العودة إلى لندن ، حين تقوم شيريل ، التى كانت فى مكتب استعلامات شركتها ، بإبراز نسخة من الكتاب المطلوب نفسه من تحت منضدة ، ويتضح أنها استعاضت بهذا الكتاب عن قراءاتها المعتادة للرومانسيات الرخيصة نتيجة سماعها محاضرة عن طبيعة الرومانس الأدبية الأصيلة من أنجليكا ، دائمة التحذلق ، حين كانت شيريل تُنهى إجراءات سفرها إلى جنيف ، وهكذا يحصل برس على مفتاح حل شفرة الرسالة ومعلومات عن المكان الذى تتواجد أنجليكا فيه ، وكل هذا بعيد الاحتمال للغاية ، بيد أنه بدا لى أن فى تلك المرحلة من مراحل الرواية أنه كلما كان هناك المزيد من المصادفات ، ازدادت إمكانية الضحك والفكاهة ، بشرط ألا تتحدى تلك المصادفات حسن إدراك الأمور ، وكانت فكرة احتياج امرئ لمعلومات عن قصيدة كلاسيكية ترجع إلى عصر النهضة ويعثر عليها من مكتب استعلامات إحدى شركات الطيران ، من الطرافة بحيث يصبح القارئ على استعداد لأن يتغاضوا عن عدم تصديق الأمر .

أما رواية " عمل طيب " ففيها عناصرها الكوميدية والتناصية ، بيد أنها رواية أكثر جدية وواقعية ، وكنت أدرك أنه يجب الإقلال إلى أقصى حد من استخدام المصادفة كأداة من أدوات الحبكة ، كما يجب تغطيتها وتبريرها بعناية أكبر ، وإذا ما

كنت قد نجحت فى هذا فما أنا بالذى يجب أن يحكم بذلك ، ولكنى سأورد مثالا على ما أعنيه ، ففى الجزء الرابع من الرواية ، يقوم البطل " فيك ويلكوكس " بإلقاء خطاب أمام اجتماع لموظفيه ، حين تقاطعه إحدى الفتيات فى ملابس جذابة كى تسلّمه " برقية فى شكل قبلة " ، وتغنى له رسالة مصاحبة ساخرة ، وكان ذلك " مقلبًا " دبره مدير المبيعات الذى لم يكن راضيًا عن " فيك " . وكان الاجتماع على وشك أن يفشل ، حين تصدت البطلة " روبين بنروز " لإنقاذه . وتأمر روبين الفتاة بالرحيل ، فتطيعها على الفور ، لأنها إحدى تلميذات روبين وتُدعى "ماريون راسل" ، وهذه مصادفة واضحة ، وإذا كانت ناجحة من الناحية القصصية فلأننى قد بثثت قبل ذلك فى النص إشارات تلمح إلى أن ماريون تقوم بمثل هذا العمل - ولكن ليس بالوضوح الذى يجعل القارئ يحدس أن فتاة " البرقية فى شكل قبلة " هى ماريون منذ أول ظهورها ، بل بالقدر الذى يجعله يتقبل ذلك بعد الإفصاح عن هويتها وبهذا أقل أن يخفّ التشكك بشأن المصادفة ، عن طريقه تقديم حل مرضٍ لأحد الألغاز (ما هو العمل الإضافى الذى تقوم به ماريون ؟) وكذلك عن طريق التركيز على التدخل الناجح لروبين بدلا من التركيز على إدراكها للمصادفة .

(٣٤)

الراوى غير الموثوق به

"إنه من مسزجونسون زميلة عمتى ، وهى تقول إن عمتى توفيت أول أمس" . وصمتت برهة ثم قالت : " الجنازة غداً ، وإنى لأسال هل يمكننى أن آخذ ذلك اليوم إجازة" .

" إنى واثق أنه يمكن أنه يمكن ترتيب ذلك يا آنسة كنتون" .

" شكراً لك يا مستر ستيفنز . أرجو عفوك ، ولكن ربما يكون بوسعى أن أكون وحدى الآن" .

" بالطبع يا آنسة كنتون" .

وخرجتُ ، ولم يخطر على بالى بعد ذلك أننى لم أقدم تعازىَّ ، بوسعى تماماً أن أتخيل الصدمة التى أحدثها الخبر لها ، فعمتها كانت فى كل الصور والمعانى بمثابة الأم لها ، وتوقفت فى الردهة أتساءل عما إذا كان يجب أن أعود فأطرق الباب وأصلح هفوتى ، ولكن خطر لى عند ذاك أننى إذا فعلت ذلك ، أكون ، بمنتهى البساطة ، قد تعديت على وقت حزنها الخصوصى ، وبالفعل ، لم يكن من المستحيل أن تكون الآنسة كنتون فى تلك اللحظة بالذات ، على بُعد خطوات منى ، منخرطة فى البكاء ، وأثارت هذه الفكرة شعوراً غريباً انبعث فى داخلى وتسبب فى بقائى واقفاً معلقاً فى الردهة لبعض الوقت . ولكن ، فى نهاية الأمر ، قدرتُ أنه من الأفضل الانتظار إلى فرصة أخرى للتعبير عن تعازى ، وذهبت لشأنى .

كازو إيشيجورو : بقايا النهار (١٩٨٩)

الراوى غير الموثوق به هو دائمًا ما يكون شخصية مختلفة تكون جزءًا من القصة التى يرويها . والراوى " العالم بكل شىء " غير الموثوق به ، هو تعبير يكاد يكون متناقضًا ولا يمكن أن يوجد إلا فى النصوص المفرقة فى الخروج على المألوف والتجريب ، بل أن الشخصية الراوية للقصة لا يمكن أن تكون غير موثوق بها مائة فى المائة ، فلو أن كل ما ترويه تلك الشخصية واضح الزيف ، فهذا ينقل لنا ما نعرفه بالفعل ، وهو أن الرواية هى موضوع من مواضيع الخيال ، وحتى تنجح الراوية فى إثارة اهتمامنا ، لابد أن تتضمن إمكانية للتمييز بين الحقيقى والزائف فى داخل العالم الخيالى الذى تصوره ، كما هو الحال فى العالم الواقعى .

والحقيقة هو أن استخدام الراوى غير الموثوق به هو بمثابة الكشف بطريقة شائقة عن الفجوة التى تفصل الأمور الظاهرة عن الأمور الواقعية ، وإبداء كيف يشوه الإنسان الواقع أو حتى يخفيه تمامًا ، حتى وإن كان ذلك لا يتم عن رغبة واعية أو شريرة من جانبه ، والراوى فى رواية "كازو" ليس رجلا شريراً ، ولكن حياته قامت على إخفاء الحقيقة والهرب منها ، فيما يتعلق به هو نفسه وبالآخرين ، وقصته هى بمثابة اعتراف ، بيد أنها تغص بالتبريرات المشوهة عن سلوكه وادعاءات يثيرها دفاعًا عن نفسه ، وهو لا يفهم حقيقته إلا فى النهاية ، حين يكون الوقت قد فات كيما ينتفع بذلك الفهم .

وإطار القصة يتحدد فى عام ١٩٥٦ ، والراوى هو "ستيفنز" رئيس الخدم العجوز فى أحد البيوتات الإنجليزية العريقة ، " دارلنجتون هول " ، الذى كان يوما مقر اللورد دارلنجتون ، ويمتلكه الآن أحد الأمريكيين الأثرياء . ويقوم "ستيفنز" ، بتشجيع من مخدومه ، بإجازة قصيرة فى غربى البلاد . وكان دافعه الخاص لذلك هو الاتصال بالآنسة كنتون ، التى علمت مدبرة المنزل فى " دار لنجتون هول " إبان عزِّه فيما بين الحربين العالميتين ، حين استضاف لورد دارلنجتون عدداً من كبار الساسة فى اجتماعات غير رسمية من أجل مناقشة الأزمة فى أوروبا . ويأمل ستيفنز أن يقنع الآنسة كنتون (وهو يصر على مواصلة تسميتها الآنسة رغم أنها متزوجة) أن تنهى تقاعدها وتأتى لحل مشكلة نقص العاملين فى " دارلنجتون هول " ، وهو يستعيد الماضى بينما يقوم بتلك الرحلة .

ويتحدث ستيفنز ، أو هو يكتب ، بأسلوب رسمي جامد ، محدد على نحو متعمد ، وباختصار ، أسلوب رؤساء الخدم فى الكلام ، وإذا نظرنا إلى الأسلوب بصورة موضوعية لوجدنا أنه لا يحظى بأى قيمة أدبية على الإطلاق ، فهو يفتقر تماما إلى الذكاء والحسية والأصالة ، وتكمن فعاليته كوسيط فنى لهذه الرواية فى إدراكنا المتزايد لعدم تناسبه مع ما يصفه ، ونحن نستنتج تدريجيا أن اللورد دارلنجتون كان دبلوماسيًا هاويًا ، ممن كانوا يؤمنون بإرضاء هتلر ويعضدون الفاشية ومناهضة السامية ، ولم يعترف ستيفنز أبداً لنفسه أو للآخرين أن الأحداث التاريخية اللاحقة قد أثبتت خطأ مخدومه الكامل ، وهو يشعر بالفخر للخدمة الناصعة التى قام بها لسيده الذى يراه الآخرين ضعيفًا شكساً ، والهيبة المرتبطة بصورة الخادم الكامل هى نفسها التى جعلته غير قادر على التعرف على الحب الذى كانت الآنسة كنتون مستعدة أن تقدمه له حين كانا يعملان سويا، أو أن يستجيب لذلك الحب ، بيد أن ثمة ذكرى معتمة ، فيها الكثير من الحذف ، لمعاملته لها تطفو على السطح تدريجيا فى سياق قصته - ونرى أن الدافع الحقيقى وراء سعيه إليها مرة ثانية هو أمل باطل فى إصلاح الماضى .

ويعطى ستيفنز مراراً صورة طيبة عن نفسه يكتشف القارئ أنها خاطئة أو خادعة . فبعد أن سلم الآنسة كنتون خطاباً ينبئها بموت عمتها ، يدرك أنه لم يقم " بالفعل " بتقديم تعازيه ، ويؤدى تردده فيما إذا كان يجب عليه العودة على إلهاء القارئ عن إغفال ستيفنز البالغ القسوة التعبير عن أى نوع من الأسف فى الحوار المذكور فى الفقرة المقتبسة ، والقلق الذى يشعر به على ألا يتطفل عليها فى حزنها يبدو دلالة على شخصيته الحساسة ؛ ولكن الواقع هو أنه حالما يجد فرصة أخرى "للتعبير عن تعازيه " لا يقوم أبداً بذلك الأمر ، بل يعمد بدلا من ذلك إلى انتقاد طريقتها فى الإشراف على خادمتين جديدتين ينطوى على ضغينة . وبنفس النمط ، لا يجد أى كلمة أكثر تعبيراً من كلمة " غريب " لوصف الشعور الذى انتابه حين يجول فى خاطره أن الآنسة كنتون قد تكون منخرطة فى البكاء فى الجانب الآخر من الباب الذى يقف هو أمامه ، ويجوز لنا أن نشعر بالدهشة لتفكيره ذاك ، بعد أن لاحظ بارتياح تلقيها الأنباء السيئة فى هدوء ، وهو يعترف فى الواقع ، بعد صفحات كثيرة ، أنه قد ربط تلك الذكرى بالواقعة الخطأ :

إننى غير واثق الآن بالمرة من الظروف الحقيقية التى دفعتنى إلى الوقوف هكذا فى الردهة الخلفية . ويحدث لى فى سياق آخر ، حين أحاول أن أجمع شتات ذكرياتى ، أننى يمكن أن أكون قد أكدت أن هذه الذكرى مستمدة من الدقائق التى تلت تلقى

الآنسة كنتون أنباء وفاة عمتها ... ولكن الآن ، بعد مزيد من التفكير ، أعتقد أنني قد أكون مخطئاً نوعًا ما بالنسبة لذلك الأمر ، وأن هذه الشذرة من الذكريات مستمدة في الواقع من أحداث وقعت في أمسية تبعد عدة أشهر على الأقل من وفاة عمة الآنسة كنتون .

وفي الواقع ، كانت أمسية أذلها فيها بأن رفض ببرود عرض الحب الذي قدمته له في خجل وإن كان على نحو واضح لا لبس فيه ، وكان هذا هو " سبب " انخراطها في البكاء خلف الباب المغلق ، ولكن ستيفنز كعادته ، لا يربط هذه المناسبة بتلك الواقعة الخاصة الحميمة ، ولكن بواقعة اجتماعات لورد درالنجتون المهمة ، ويرتبط موضوع النوايا السياسية السيئة بموضوع العقم العاطفي ارتباطاً مرهفًا في القصة الحزينة لحياة ستيفنز المضيعة .

وإنه لمن الشيق مقارنة رواية "إيشيجورو" ومقابلتها بعمل فذ آخر يستخدم الراوي غير الموثوق به ،، وهي رواية فلاديمير نابوكوف " نيران ذابلة " . وتلك الرواية تتخذ شكلا غير مألوف هو قصيدة طويلة يكتبها شاعر أمريكي من نسج الخيال يدعى " جون شيد " ، ومعها تعليق مفصل عليها لأستاذ أوروبي مهاجر من جيران شيد يدعى " تشارلز كينبوت " ، والقصيدة سيرة ذاتية تركز على الانتحار المأسوي لابنة الشاعر . ونفهم أن شيد نفسه كان قد قُتل لتوه حين وقع مخطوط القصيدة في يد كينبوت ، وسرعان ما ندرك أن كينبوت مجنون يعتقد أنه الملك المنفي لإحدى البلدان الزراعية التي تشبه روسيا ما قبل الثورة البلشفية ، وهو قد أقنع نفسه بأن شيد كان يكتب قصيدة عن حياة كينبوت ، وأن شيد قد قُتل عن طريق الخطأ بواسطة قاتل أرسل لاغتيال كينبوت نفسه ، والغرض من تعليقه على القصيدة هو إثبات تفسير كينبوت الغريب للوقائع ، ومن مباهج قراءة تلك الرواية هو تمييز درجة الهلوسة الذاتية التي سقط فيها كينبوت ، بالإحالة إلى القصة " الموثوق بها " في قصيدة شيد ، وتعتبر " نيران ذابلة ، مقارنةً برواية " بقايا النهار " كوميديا ساخرة على حساب الراوي غير الموثوق به ، بيد أن الأثر الذي تخلفه ليس سلبيًا تماما ؛ فابتعاث كينبوت لمملكته الحبيبة " زمبلا " ابتعاث حي وساحر ولا ينمحي من الذاكرة ، ولقد خلع نابوكوف بعضًا من بلاغته الذاتية على شخصية روايته ، وكذلك الكثير من حنينه الحاد إلى الوطن وهو في منفاه ، وبالمقابل ، تعمد رواية إيشيجورو إلى قبول أوجه القصور التي يفرضها الراوي الذي لا يمتلك أي بلاغة . فإذا كان ذلك الراوي موثوقًا به ، كانت النتيجة بالطبع شيئًا مثيراً للضجر إلى أقصى حد .

(٣٥)

المستغرب

جلس ويلسون فى شرفة فندق بدفورد وقد دفع ركبتيه الملساوتين المتوردتين على سورها الحديدى ، كان يوم الأحد ، وناقوس الكاتدرائية يقرع لقداس الصباح ، وفى الجانب المقابل لشارع بوند ، فى نوافذ المدرسة الثانوية ، جلست الزنجيات الشابات مشتملات على أردية الرياضة الزرقاء الداكنة وقد انهمكن فى عمل لا ينتهى لتصفيف شعورهن الحاد المدبب ، ولعب ويلسون بشاربه حديث النمو وهو يحلم فى انتظار كوب منقوع الجين .

وكان فى جلسته تلك يواجه شارع بوند ، وأدار وجهه جانبًا ليرى البحر ، وكان شحوبه يدل على قصر المدة التى انقضت منذ تركه المحيط والوصول إلى هذه المدينة ، ودل على ذلك أيضًا عدم اهتمامه بفتيات المدرسة المقابلة له ، كان كإصبع البارومتر المتلخر ، يشير ما يزال إلى الجو الحسن بينما رفيقه قد انتقل بالفعل للإشارة إلى الجو العاصف ، ومن تحته ، كان الكتبة السود يسيرون فى اتجاه الكنيسة ، ولكن منظر زوجاتهم وهن يرتدين ثياب الأصيل البراقة الزرقاء والحمراء لم يثر أى اهتمام فى ويلسون ، كان وحده فى الشرفة عدا أحد الهنود الملتحين يرتدى عمامة فوق رأسه وقد حاول بالفعل أن يقرأ طالعه : ذلك أن تلك الساعة لم تكن ساعة البيض ، الذين كانوا الآن على الشاطئ الذى يبعد خمسة أميال من هنا ، ولكن ويلسون لم يكن يمتلك سيارة وشعر بوحدة لا يكاد يتحملها أحد . وعلى جانبى المدرسة كانت الأسطح الصفيحية تنحدر تجاه البحر ، بينما الصاج المضلع يئز ويجلجل كلما حط عليه نسر من النسور .

جراهام جرين : لب المسألة (١٩٤٨)

تسببت الحركة الإمبريالية وما تلاها في بدء موجة لا مثيل لها من الترحال والاستكشاف والهجرة في أنحاء العالم كله ، وطالت من بين ما طالته الكتّاب ومن سار على دربهم ، وكان من بين نتائج ذلك أن الكثير من الروايات في الأعوام المائة والخمسين الأخيرة ، خاصة البريطانية منها ، كانت تدور في أماكن مستغربة ، وأعني بكلمة « مستغرب » الأجنبي وإن لم يكن بالتبعية مجيداً أو جذاباً : وقد تخصص "جراهام جرين" بالفعل في اختيار الأماكن الأجنبية غير الجذابة أو الرثة إذا استخدمنا إحدى صفاته المحببة ، لرواياته . ولقد قيل على سبيل الدعابة إنها كلها تدور في بلد من نتاج خياله هو « جرينلاند » ورواياته والحق يقال تتشابه في أجوائها (فالنسور ، مثلا تعمر سماواته أكثر من الحمائم أو حتى العصافير) ، بيد أن ذلك الاسم لا يفيه حقه في تصوير الصفات المحددة لبيئة رواياته .

والمستغرب في الفن القصصي هو توصيل شيء " أجنبي " إلى جمهور يُفترض أنه في بلاده ، جوزيف كونراد ، الذي يرتبط عمله ارتباطاً وثيقاً بعصر الإمبريالية (كان مهاجراً بولندياً التحق بالبحرية التجارية البريطانية وشاهد عن قرب أعمال الإمبراطورية البريطانية ، ومنافسيها في أصقاع العالم البعيدة) ، قد فهم ذلك جيداً ، "

وفي بداية .قلب الظلمات وهي دراسه كلاسيكية للآثار المرعبة للاستعمار البلجيكي للكونغو الأفريقي على السكان الأصليين وعلى الأوربيين الذين قاموا به ، على السواء ، يضع "كونراد" إطار قصته بأن يجعل الرواى ، "مارلو" ، يحكيها لمجموعة من رفاقة على السفينة الراسية في مصب نهر التيمز ، قال "مارلو" فجأة "وهذا أيضاً كان أحد أشد الأماكن ظلمة على الأرض" . ويمضي "مارلو" فيتخيل كيف كانت تبدو ضفاف التميز في عيني روماني منذ ألفي سنة – « شطآن رملية مستنقعات غابات متوحشة – دون أية أغذية مناسبة لإنسان متمدين ... وهنا وهناك معسكر حربي تائه في البرية كإبرة في كومة من القش – برد ، ضباب ، عواصف ، أمراض ، منفى ، موت ، موت ماثل في الهواء ، في المياه ، في الشجيرات » وهذا عكس للقصة الأساسية ، التي يخرج فيها رجل إنجليزي من أوربا النشيطة الحديثة التقدمية لكي يواجة الأخطار والحرمان في أفريقيا الحالكة وهي تهيئنا للشك الجذري الذي تبثه تلك الرواية القصيرة تجاه النماذج النمطية لمعانٍ مثل « متوحش » و« متمدين » في قصة رحلة مارلو عبر نهر الكونغو .

ولقد سجل "جراهام جرين" كثيراً من إعجابه الشديد لكونراد، واعترف بأنه اضطر إلى ترك قراءة كتبه خوفًا من أن يتأثر رغمًا عنه بأسلوبه ، ولا أدرى إذا كان العنوان «لب المسألة» (وترجمته الحرفية هى « قلب المسألة ») وهى رواية مستمدة من الفترة التى أمضاها جراهام جرين فى خدمة المخابرات البريطانية أيام الحرب فى سيراليون تحتوى على إشارة أو إيماءه أو اعترافًا بالفضل لقصة كونراد الإفريقية ، بيد أن افتتاحية جرين ، مثلها مثل افتتاحية كونراد ، تتصف بالبراعة الفنية فى الطريقة التى تتناول بها معانى الوطن والخارج ، وتقابل بينهما وتظهر ما فيها من تناقضات وويلسون ، الذى وصل حديثًا من إنجلترا ، هو شخصية ثانوية يخدم ، بصفة خاصة ، غرض تقديم القارئ إلى المشهد المستغرب ، (وحالما يتم ذلك الغرض تنتقل وجهة النظر السردية إلى البطل "سكوبى" وهو ضابط شرطة يعيش فى البلد منذ مدة طويلة) ، ويحجم فى مكر عن الكشف بسرعة عن المكان الذى يوجد فيه (فريتاون) . ولكنه يدعنا نستنبطه ، ويجعل المهمة معقدة بوضع الإشارات المضطربة هنا وهناك . ذلك أن فندق بدفورد والمدرسة الثانوية ، وجرس الكاتدرائية الذى يقرع داعيًا للصلاة الصباحية ، كل ذلك يبدو ملامح مدينة إنجليزية ، فى الفقرة الأولى ، تعمل الإشارة إلى ركبتى ويلسون العاريتين (مما يعنى أنه يرتدى « شورت ») وإلى الزنجيات الصغيرات ، فحسب ، على الإلماح بأن المكان هو على الأرجح أفريقيا الاستوائية ، وكوننا نتأخر فى إدراك ذلك يبرهن على الدرجة التى يعمد بها الاستعمار إلى فرض ثقافته الخاصة على الثقافة المحلية ، كى يسيطر عليها فكريًا من ناحية وكيما يخفف من حنينه إلى الوطن ، من ناحية أخرى . وثمة ما يدعو إلى السخرية والرثاء فى قابلية المستعمرين التعاون فى تلك العملية – الفتيات الإفريقيات فى سراويل الجمنازيوم ذات الطراز البريطانى يحاولن عبثًا تمويج شعرهن ، الكُتّاب السود وزوجاتهم يحضرون فى خشوع القداس الأنجليكانى . ونحن ننحو إلى اعتبار رواية «لب المسألة» قبل كل شىء رواية عن الاستعمار .

وكما سبق أن ذكرت (فى الفصل ١٤) فإن الوصف فى الرواية انتقائى بالضرورة ويعتمد اعتمادًا كبيرًا على الأداة البلاغية المسماه المجاز المرسل ، حيث يقوم الجزء مقام الكل ، فصورة ويلسون تتشكل لدينا عن طريق ركبتيه وشحوبة وشاربه ، بينما تتشكل صورة الفتيات الإفريقيات عن طريق أرديتهن الرياضية وشعرهن المدبب وفندق بدفورد عن طريق شرفته ذات السور الحديدى وسقفه ذى الصاج المضلع ...

وهكذا وتمثل هذه التفاصيل المشهدية نسبة ضئيلة من كل الأشياء التى يمكن ملاحظتها . وهناك تعبير استعارى واضح واحد : تشبيع البارومتر ، الذى يبدو فى الواقع مقحمًا على الموضوع ، ويلعب على التورية فى كلمة « الحسن » لكى يقيم التضاد بين الأبيض والأسود الذى يبين فى القطعة كلها ، بيد أن بعض الصفات المطبقة على التفاصيل الحرفية للمشهد تولد إيحاءات وإحالات شبه استعارية فكلمة الملساوتين (لتى تنطبق عادة على اليد) تؤكد عدم وجود أى شعر على ركبتى ويلسون ، كما أن كلمة « حديث السن » (وهى فى الأصل young، التى عادة ما تطلق على الشخص عمومًا) تؤكد خفة شاربه ، بالمقارنة إلى وفرة شعر الفتيات الأفريقيات ، وثمة توازن واختلاف على السواء هنا . فالطريقة التى يدفع بها ويلسون ركبتيه فى السور الحديدى ترمز إلى عقليته التى تقوم على القمع ، التى تتصف بها المدرسة الخاصة والوظيفة الحكومية اللتان ينتمى إليهما ؛ واللتان ما زالتا فيه كما يتضح من عدم اهتمامه الجنسى (الملاحظ مرتين) فى الشابات الأفريقيات ، كما أن جهود الفتيات فى تطويع شعرهن المجعد هو رمز أكثر وضوحًا لخضوع ما هو طبيعى للاعتبارات الثقافية ، ويستمر استخدام الشعر كعلامة عرقية مميزة فى الفقرة التالية فى الهندى الملتحى صاحب العمامة .

ومع أن المشهد يجرى وصفه من موقف ويلسون فى المكان والزمان ، فإن السرد لا يقدم وجهة نظره الذاتية ، إلى أن نصل إلى عبارة « وشعر بوحدة لا يكاد يتحملها أحد » وقبل ذلك كان ويلسون نفسه أحد موضعات المشهد ، الذى يروى بواسطة راوٍ عالم بكل شىء وإن كان لا شخصانيًا ، الذى يعرف أشياء لا يعرفها ويلسون ، ويرى أشياء لا يلاحظها ويلسون ، ويقيم صلات تهكمية بين تلك الأشياء بعضها البعض ، لا يقدر ويلسون وهو ينتظر كأس منقوع الجين ويحلم ، على إدراكها .

(٣٦)

الفصول .. وما يتصل بها

الفصل الثانى

فترة نموى – كراهية أقربائى لى – إرسالى إلى المدرسة – إهمال جدى لى – مدرسى يسيء معاملتى – المصائب تزيد من صلابتى – أدبر المؤامرات ضد المتطفين – يمنعوننى من الاتصال بجدى – ورثته يطاردننى – أكسر أسنان مربى الوريث .

توبياس صموليت : رودريك راندوم (١٧٤٨)

الفصل العاشر

أليس من العار إفراد فصلين لما حدث عند الهبوط درجتين فحسب من السلم ؟ ذلك أننا لم نكن قد وصلنا إلا إلى أول بسطة ولا يزال أمامنا خمس عشرة درجة نهبطها وعلى حد علمى فما دامت شهية أبى وعمى "طوبى" مفتوحة للكلام فلأمامنا عدد كبير من الفصول قدر كثرة درجات السلم ، وماذا بوسعى أن أفعل يا سيدى هذا هو قدرى ، انزل الستار يا شاندى – فأقوم بانزاله شطب الصفحة كلها يا تريسترام فأشطبها وأتوجه إلى فصل جديد .

لم يكن أمامى أى قاعدة أخرى أسترشد بها فى ذلك الأمر ! وحتى إذا كان عندى واحدة – فأنا لا أتبع أية قواعد فى حياتى لكنت كرمشتها ومزقتها قطعًا ولألقيت بها إلى النيران بعد أن أستعملها ، هل هذا يملؤنى بالدفء ؟ أى نعم والأمر يستحق ذلك – قصة لطيفة ! فهل على الإنسان أن يتبع القواعد أم هل على القواعد أن تتبع الإنسان ؟

لورانس ستيرن : حياة تريسترام شاندى المحترم وآراؤه (١٧٥٩ – ١٧٦٧)

الفصل الثامن

سيكون « آرثر سيت » فراشي
فلن يتعين عليّ تنظيف الملاءات !
وسيكون من بئر سان أنطوان شرابي
مادامت حبيبتي قد هجرتني .
(أغنية قديمة)

السير والتر سكوت : قلب مدلوثيان (١٨١٨)

ما دمت لا أحسن القيام بأي شيء
لأنني امرأة
فإنني أمد يدي دومًا
كي أعتمد على أقرب شيء أمامي .
(مأساة فتاة : بومنت وفلتشر)

جورج إليوت : ميدل مارش (١٨٧١ - ١٨٧٢)

... إن لها الحق في أن تكون سعيدة لسوف يأخذها فرانك بين ذراعيه ، ويطويها بين ذراعيه واسوف ينقذها .

وقفت وسط الحشود المتماوجة في محطة « نورث هول » ، أمسك يدها وأدركت أنه كان يكلمها ويقول شيئًا عن الرحلة مرارًا وتكرارًا .

جيمس جويس ، إيفلين ، (١٩١٤)

إننا ننحو إلى النظر إلى تقسيم الرواية إلى فصول بوصف ذلك شيئًا طبيعيًا ، كما لو أنه يماثل فى حتميته انقسام الكلم إلى جمل وفقرات ، ولكن الأمر ليس كذلك بالطبع فروايات "دانييل ديفو" ، على سبيل المثال ، وهى من أوائل الأمثلة الروائية فى الإنجليزى ، تمضى على شكل تيارات مستمرة لا تنقطع من الكلام . وكما هو الأمر دائمًا مع ديفو ، من الصعب معرفة إن كان ذلك مظهراً من مظاهر افتقاره إلى التكثيف الأدبى ، أم هو تقليد ماكر للرواة البسطاء من غير المحترفين ، الذين يهرقون تاريخ حياتهم على الورق دون خطة أو بناء مسبقين ، ومهما كان السبب فإن قراءة رواياته تمثل تجربة متعبة ، وتخلف انطباعاً مشوشاً عن القصة المروية (فمن الصعب ، مثلا ، متابعة خط سير "مول فلاندرز" فى العديد من رحلاتها ، والإحاطة علمًا بشركائها وأبنائها ، ومن الصعب أيضًا العودة إلى الوراء فى النص للكشف عن ذلك).

وهناك نتائج محتملة عديدة لقسمة نص طويل إلى وحدات أصغر ، فهو يعطى القصة ، و القارئ ، وقتاً لالتقاط الأنفس خلال الفواصل التى بين جزئ وآخر ؛ ولهذا السبب كان تقسيم الرواية إلى فصول يفيد المؤلف لتميز الانتقالات بين مختلف الأزمنة أو الأمكنة فى الحدث ، وقد ذكرت سابقاً كيف يستخدم ثاكرى السطر الأخير فى فصل من الفصول كالسطر الذى يسبق إنزال الستار فى المسرحية من أجل تكثيف أثر المفاجأة والتشويق (انظر الفصل ١٥) . ويفعل إ . م . فورستر شيئًا مشابهًا فى الفقرة المقتبسة من رواية «هواردز إند » (انظر الفصل الثانى) ، ويمكن أن يكون بدء فصل جديد ذا أثر تعبيرى أو بلاغى ، خاصة إذا كان يسبقه نص تقديمى فى شكل عنوان أو اقتباس أو ملخص للمحتويات ، فعناوين الفصول عند "صموليت" مثلا تشبه مقدمة الأفلام ، فهى تغرى القارئ بوجود حدث مثير ، وهى « تفشى » إلى حد ما ، تطور أحداث القصة مسبقاً ، ولكن دون إعطاء تفاصيل تكفى لقتل اهتمامنا بها ، ولا شك أن مقدمات الفصول هذه تنقل مذاق قصته ، سريعة ومهتزة وعنيفة .

ونستطيع القول بصة عامة ، إنه كلما حاول الروائى أن يكون واقعيًا قلت إمكانياته لجذب انتباه القارئ إلى هذا الجانب من جوانب التنظيم النصى لروايته ، وبالعكس ، ينحو الروائيون الواعون جيداً بالأساليب الأدبية المختلفة إلى استعراض معرفتهم لها ، ومجرد ذكر كلمة « فصل » يلفت الانتباه إلى عمليات التكوين الروائى ، ولقد سبق أن رأينا كيف يستخدم "لورانس" هذا البيان لتقديم فكرة المروى له ، ويجعل

"تريستـرام شـاندى" يوبخ السيـدة التى تقرأه لأنـها كـانت غـافلة عند قـراءتـها الفـصل الأخير (انظر الفصل السابع عشر) . والقطعة المقتبسة هنا هى من المجلد الرابع من رواية تريستـرام شـاندى ، وفيـها يصف الراوى مـحادثة بـين والده وعمه "طوبى" دارت يوم مولده " ففى رواية أكثر تقليدية من هذه لا يغطى مثل هذا الحـوار عدة فصـول ، ولكن "ستـيرن" – كعادته – يجعـهل من فصـاحة شـخـصـيته عذراً يتـحدى به قـواعد التـأليف العـادية ويبدأ فصـلا جديداً لمجرد أنه يرغب فى ذلك ، وفى الواقع يصـبح ذلك الفصل هو "الفصل الذى أفضله على كل الفصول ، والذى وعدت أن أكتبه قبل أن أخلد إلى النوم » ، وهو يقـوم بتلخـيص الأفكار العـامـة بخـصـوص ذلك الموضـوع : « إن الفصول تنعش الذهن ، وهى تساعد الخيال أو تترك آثارها فيه وهى – فى عمل درامى مثل هـذه الرواية – ضرورية ضرورة تغيير المشاهد "ثم يعود إلى مـهاجمة هذه الأفكار نفسـها بوصـفـهـا خيـالات واهمة" وهو يوصى القارئ بدراسة لونجينوس فـأنت إذا لم تزدد حكمة بعد قرائته أول مرة فلا تيأس ، بل أعد قراءته "والفصل المخصص للفصول فى "تريسترام شاندى" مثله مثل معظم الرواية تهكم سافر وأن كان تهكمًا بارعًا وبنّاءً.

والسير "والتر سكوت" هو الذى بدأ بدعة استخدام اقتباسات كمقدمة للفصول ؛ وهو نوع من التناص الصريح ، وكانت هذه الاقتباسات مأخوذة عادة من المواويل الشعرية القديمة الذى كان يهتم بتجميعها ، وكانت الاقتباسات تخدم أغراضاً عديدة منها ماهو خاص بالموضـوع ، فـالسطور المأخوذة من "أغنيـة قديمة" فى بداية الفصل الثامن من رواية قلب مدلوثيان " مثلا تتصل اتصالا وثيقًا بأحد العناصر الأساسيـة للحبكة : فـ : إيفى دنيز "أخت البطلة" جانى دنيز " تتـهم بقتل الوليد الذى حملت به ، خارج نطاق الزواج ، والشر المقتبس من أغنية قديمة يصل ما بين محنتـها وبين التقليد القصـصى المتأصل للمرأة الشابة التى يغويها حبيبها ثم يهجرها ، والإشـارة إلى " آرثـر سيت" (وهو اسم تل يطل على مدينة أدنبرة) وبئـر سـان أنطوان تربط بين هذه التيمة وبين مكان إقليمى معين ، كان ابتعاثه يمثل أحد شـواغل سكوت الأساسية ، وكذلك أحد المصادر الرئيسية للقبول الذى لاقاه لدى معاصريه من القرّاء ، ويقوم الأثر التراكمى الذى تخلقـه تلك الاقتـبـاسـات من الأغانى والمواويل القديمة بتـقديم مـا يشبـه وثائق التقويض التى يحملها الراوى المؤلف بوصفه مرشداً مطلعًا وموثوقًا به بالنسبة لتاريخ اسكتلندا وثقافتها وطبوغرافيتها .

وقد كان ذلك أسلوباً اتبعه الكثير من روائيي القرن التاسع عشر ، من بينهم جورج إليوت التي تأتي اقتباساتها في غالبيتها من شخصيات أدبية محترمة ، وإن كانت أحيانا ثانوية مثل الكاتبين المسرحيين من العصر الإليزابيثي بومنت وفلتشر ، اللذين تقتبس منهما سطرين قبل تقديم شخصية " دورثيا بروك " في رواية "ميدل مارش "ويبرد الاقتباس الإحباط الذي يصيب أفكار " دورثيا "المثالية عن بنات جنسها ، وهو يعمل كذلك على توطيد الانطباع الذي أرادت "جورج رليوت " أن تعطيه عن المؤلفة العليمة القارئة التي تضارع أي رجل من الناحية الفكرية .

وحين تستشهد "جورج إليوت " بأشعار مجهولة المؤلف ، فهي عادة تكون قد كتبتها بنفسها . وقد بلغ " رديارد كبلنج " بهذه الممارسة المتمسلة في انتحال مصادر لمقطوعات هو المؤلفها إلى حدها الأقصى . ففي قصة "مسز باتهيرست" التي ناقشتها قبل ذلك ، تصدير مقتبس من" مسرحية قديمة " كتبها كبلنج نفسه بأخلاط من نثر القرن السابع عشر الدرامي ، يصف موت خادم أو مهرج في البلاط الملكي ، ورغم أن التصدير صعب صعوبة جهنمية في فهمه ، فهو يحتوي على مفاتيح كثيرة لمعنى القصة ، فعبارة مثل " إن من لعنته حتى الموت ، لم تعرف أنها فعلت ذلك ، وإلا لكانت قد ماتت قبل أن تفعله ؛ فهي كانت تحبه - تنفي- فيما يبدو " النظريات التي تقول إن الجثة الثانية التي وجدت إلى جوار فيكي هي جثة مسز باتهيرست (انظر الفصل السابع) .

و"مسز باتهيرست " ليست مقسمة إلى فصول ، بطبيعة الحال . ونادراً ما تكون القصص القصيرة مقسمة إلى فصول ، رغم أنها تتضمن أحيانًا وقفات أو فواصل في النص يميزها حيز فاصل ، فقصة " إفيلين" لجيمس جويس ، مثلا تتألف أساساً من وصف لأفكار الشخصية الرئيسية وهي جالسة أمام نافذتها في بيتها ، قبل أن تنفذ خطة هربها مع حبيبها البحار مباشرة ، ثم يلي ذلك فاصل في النص تميزه علامة نجمية (*) ، ثم يبدأ القسم التالي بعبارة " وقفت وسط الحشود المتماوجة في محطة "نورث هول " ويقوم الفاصل في النص بتحريك الحدث من البيت إلى ذروته في الميناء دون أي وصف لمجئ "إيفلين " إلى هناك إذ إن ذلك لا صلة له بالقصة .

وهناك طرق مختلفة لتقسيم نص قصصي وتمييز كل قسم عن غيره : "كتب" أو "أقسام " فصول مرقمة ، فروع مرقمة أو غير مرقمة ، ومن الواضح أن بعض

المؤلفين قد أولى هذا الموضوع عناية وتفكيراً كبيرين ، وسعى جاهداً للوصول بالشكل إلى نسق معين ، فرأوية هنرى" فلدينج " توم جونز" مثلا تحتوى مائة وثمانية وتسعين فصلا مقسمة إلى ثمانية عشر كتاباً ، الستة الأولى منها تقع فى الريف ، والستة التالية على الطريق ، والستة الأخيرة في مدينة لندن ، وتؤثر طريقة نشر الروايات وتوزيعها فى أى زمن من الأزمنة فى معالم وضع الفصول فى الـرواية ، فمثلا ، فى خلال معظم القرن التاسع عشر ، كانت الروايات تنشر عادة فى ثلاثة مجلدات كيما تتلاءم مع مقتضايات المكتبات المتنقلة الى كان بوسعها والحال هكذا أن تغير الرواية الواحدة إلى ثلاثة قرٌاء فى نفس الوقت ، ولكن ربما كانت هذه الممارسة قد شجعت المؤلفين أيضًا على تصور روايتهم على هيئة بناء من ثلاثة فصول (ومن الممكن تقسيم الحدث فى رواية جين أوستن " إيما" بهذه الطريقة) ، وقد نشر الكثير نفسه ، من روايات العصر الفكتورى أولا على شكل أجزاء أو سلاسل ، إما بوصفها منشورات شعبية مستقلة أو فى المجلات ، وقد أثر ذلك أيضًا على الشكل النهائى للرواية ، فالروايات التى كتبها "تشارلز ديكنز" كيما تنشر مسلسلة كل أسبوع ، مثل " أوقات عصيبة " وآمال كبار " فصولها أقصر بكثير من فصول روايات مثل "دومبى وولده" أو "منزل قفر" ، اللتان نشرتا أصلا فى أجزاء شهرية ، وكان يجب على الحلقات المنشورة فى المجلات أن تفى بمتطلبات محددة للغاية وموحدة بالنسبة لطولها .

ويبدو هناك بعدان لهذا الموضوع : الأول هو توزيع وتقسيم النص ، من حيث الحيز الصرف ، إلى وحدات أصغر وهذا ما يشكل عادة على البناء أو المعمار السردى ككل ويؤثر بعض الشئ على إيقاع القراءة . والفصول تماثل المقطوعات فى الشعر فيما يتعلق بإبدائها قدراً معينا من الاتساق ، والبعد الثانى هو دلالة الألفاظ : إضافة مستويات للمعنى والتضمين والإلماح عن طريق عناوين الفصول ومقدمتها ، وغير ذلك . وحين استعرض عملى فى هذا المجال ، أرى فيه تنوعاً كبيراً ، بحسب الرواية موضوع البحث ، وكنت قد نسيت أن روايتى الأولى "رواد السينما " ليست مقسمة إلى فصول ، إلى أن رجعت إليها لذلك الغرض . فهى تنقسم إلى ثلاثة أقسام مرقمة ، كل قسم منها يختص بأحداث عطلة أسبوعية ، وفى كل قسم ، هناك فروع لا يميزها عن بعضها إلا مسافة ، أو ، لزيادة التأكيد ، نجمة فاصلة . وإنى أفترض أن هذا الشكل قد أوحت به

طبيعة السرد الذى ينتقل مراراً من مشهد لآخر ومن شخصية لأخرى ، فى أماكن مختلفة فى الوقت نفسه . والفواصل بين " الفروع تعمل فى الواقع عمل " القطع " فى السينما وأول رواية لى تحتوى على فصول مرقمة هى " المتحف البريطانى ينهار " وهى رواية أدبية كوميدية عن قصد ، وتحتوى على كثير من المحاكاة التهكمية ، وقد قدمت قبل كل فصل اقتباساً يبعث على التسلية " كما أتعشم " من مصدر مطبوع عن قاعة المطالعة بالمتحف البريطانى ، تحاكى إجراءات الأكاديمية الأدبية وتهتكم عليها . أما رواية تغيير الأمكنة فهى تنقسم إلى أجزاء مرقمة عناوينها " الطيران " الاستقرار " "التراسل " القراءة " التغيير " النهاية " ورواية " ما مدى إمكانياتك " تنقسم بالمثل إلى فصول يبدأ كل منها بكلمة كيف - كيف كان الأمر " كيف فقدوا براءتهم " كيف فقدوا خشية جهنم " وهكذا " وأرى أن الأصداء اللفظية كانت تتوخى تقديم عنصر من التناسق " فى مستوى دلالة الألفاظ المتصدرة للفصول ربما للتعويض عن عدم تماثل الفصول من حيث الطول وإنى أرى أن مؤلفى الروايات يهتمون بالتناسق اهتماماً أكبر مما يعيه القُرّاء .

www.alkottob.com

(٣٧)

التليفون

توجه إلى التليفون في الردهة الخارجية . وقال : " عزيزتي " .

" أهذا مستر لاست ؟ لديّ رسالة له من مسز برندا "

" حسنا ، أوصلني بالسيدة "

" إنها لا تستطيع التحدث بنفسها ، غير أنها طلبت مني أن أنقل لك هذه الرسالة : إنها شديدة الأسف لعدم تمكنها من لقائك الليلة ، لقد كانت متعبة للغاية وعادت إلى البيت لتنام " .

" قل لها إنني أود الحديث إليها " .

" لا أستطيع ذلك للأسف ، فقد أوت إلى الفراش . إنها متعبة للغاية " .

" إنها متعبة للغاية وقد أوت إلى الفراش ؟ " .

" نعم " .

" حسنا ، أريد أن أتحدث إليها " .

" مع السلامة " .

وقال بيفر وهو يضع السماعة : " لقد ثمل الفتى " .

" آه يا عزيزتي . إني أشعر بالأسى من أجله . ولكن ، ماذا كان يتوقع بعد أن جاء إلى هنا فجأة على هذا النحو ؟ لابد أن يتلقى درساً بألا يقوم بزيارات مفاجئة " .

" أهو يفعل ذلك كثيراً ؟ " .

" كلا ، إنه أمر جديد " .

ورن جرس التليفون .

" أتعتقد أنه هو ثانية ؟ من الأفضل أن أرد عليه " .

" أريد أن أتحدث إلى مسز برندا لاست " .

" يا عزيزتي توني ، إنه أنا برندا " .

" ثمة أخرق مأفون ذكر لي أنني لا أستطيع الحديث إليك " .

" لقد تركت رسالة من حيث كنت أتعشى . أرجو أن تكون أمسيتك سعيدة " .

إيفلين وو : حفنة من تراب (١٩٣٤)

أصبح التليفون أحد المعالم المألوفة والمنتشرة فى كل مكان للحياة الحديثة حتى أننا ننسى بسهولة كم كان لابد سيبدو شيئًا خارقاً للطبيعة ، فى العصور السالفة ، الحديث والاستماع دون إمكان الرؤية واللمس ، ففى المحادثة العادية ، حين يكون المتحدثون يواجهون بعضهم بعضاً من الناحية الجسمانية ، يكون فى وسعهم إضافة كل أنواع المعانى والتنويعات إلى كلماتهم عن طريق تعبيرات الوجه ولغة الجسم ، أو بالفعل التواصل بطرق أخرى غير مقصورة على المعانى اللفظية (هزة كتف ، ضغطة يد ، رفع حاجب) . وحتى اختراع التليفون المرئى (وهو مازال فى مراحل التطوير الأولى) ، لم تكن طرق التواصل تلك متاحة لمستخدم التليفون ، بالمنحى نفسه فإن « عمَىَ » التواصل عن طريق التليفون يمكن أن يؤدى إلى التمويه ، ومن السهل أن يولد الخلط وسوء الفهم والتغريب بين المشتركين فى الحديث ، ولذلك فالتليفون أداة مليئة بالإمكانات السردية .

وينتمى إيفلين وو إلى جيل من الروائيين ، يأتى منهم إلى الذاكرة «هنرى جرين» «وكريستوفر إيشروود» «وإيفى كومتون» - بيرنيت ، ممن كانوا يهتمون اهتماماً خاصاً بالإمكانيات التعبيرية للحوار فى القصة . وينحو عملهم تجاه الأثر الذى أسميته " البقاء على السطح " (انظر الفصل الخامس والعشرين) : تكشف الشخصيات عن نفسها أو يزل لسانها أو تدين نفسها عن طريق ما تقوله من كلام ، فى حين يبقى الراوى على مبعدة ، متجنبًا أى تعليق أخلاقى أو تحليل نفسى . لذلك لم يكن من بواعث الدهشة أن كان «إيفلين وو» أحد أوائل الروائيين الإنجليز الذين اعترفوا بأهمية التليفون فى الحياة الاجتماعية الحديثة وإمكاناته لإحداث الأثر الكوميدى والدرامى ، وهو يشغل حيزاً مهمًا في روايته الثانية " أجسام مرذولة " (١٩٣٠) ، التى يتكون أحد فصولها كلية من حديثين تليفونين بين البطل والبطلة ، معروضًا دون أى تعليق وحتى بدون اللوازم الحوارية ، ويتم خلالهما فسخ خطبتهما وإعلان البطلة خطبتها الجديدة لصديق البطل الصدوق ، واللغة المستعملة فى ذلك الفصل تتصف بالتفاهة والعبارات المصوغة - فهما يرددان كلمة " حسنًا " وعبارة " أرى ذلك " بينما فى الواقع لا شىء هناك حسن ، الشىء الوحيد الذى لا يستطيعانه هو أن يرى أحدهما الآخر - وأثر ذلك مضحك ومحزن على السواء ، وينطبق القول نفسه على القطعة المقتبسة هنا من رواية " حفنة تراب " .

وتدور القصة حول بريندا لاست التى غمرها الضجر من زوجها تونى ومن العيشة معه فى منزله الفخم ، فتبدأ علاقة مع شاب فهلوى مفلس لا قيمة له هو جون بيفر ، وتتظاهر بأنها لابد أن تمضى أوقاتًا عديدة فى لندن لحضور دراسة فى الاقتصاد . وفى أحد الأيام ، يذهب تونى إلى لندن على غير انتظار ، ويجد أن زوجته تتناول العشاء فى الخارج ، ويعمل على التعويض عن خيبة أمله بالذهاب إلى نادية بصحبة زميل قديم هو جوك جراند - ميزيس . ثم يستدعى إلى التليفون كيما يتلقى رسالة من برندا .

وأول آثار عدم الرؤية عند استعمال التليفون فى الحوار الذى يتلو ذلك هو أثر فكاهى : تحية تونى الودود " عزيزتى " ، تقابلها إجابة رسمية للغاية من طرف ثالث غير معروف ، ولا يستطيع تونى فيما يبدو أن يدرك أن هذا الشخص إنما ينقل إليه رسالة ، فيظل يطلب إليه بإلحاح من تملك منه السكْر أن يتحدث إلى زوجته وهناك ، رنة رثاء وكذلك فكاهة فى هذا الموقف ، لأن تونى الذى يشعر بالوحدة إلى حد كبير يشتاق بالفعل إلى التواصل مع زوجته التى يتزايد ابتعادها وغيابها عنه ، ولا يدرك أنها تنصرف عنه ، ويفترض القارئ أن الطرف الثالث يتحدث من المكان الذى تناولت فيه برندا عشاءها ، وينطوى ذلك فى عبارة " لقد كانت متعبة للغاية وعادت إلى البيت لتنام "، ولكننا نكتشف أن ذلك المتحدث هو فى الواقع بيفر ، وأنه مع برندا ، ربما فى الفراش ، رغم أن تونى يظل بالطبع جاهلا لتلك الحقيقة . وعبارة " وقال بيفر وهو يضع السماعة : لقد ثمل الفتى " هى جملة لها دلالة مهمة رغم أنها تبدو بسيطة ، ذلك أن تأثير الكشف عن الطريقة التى يتم بها خداع تونى يزداد كثيراً بسبب تأخير الإعلان عنه إلى آخر وقت ممكن ، والإيحاء به ضمنا على نحو عارض عن طريق مستلزمات الحديث . وما يقوله بيفر وبرندا من كلمات ، قد يبدو مألوفًا ولطيفًا فى سياق آخر ، ولكنه يعبِّر هنا وحسب عن الاحتقار والجفاء والافتقار التام لأى تأنيب للضمير . أجل ، إن برندا تشعر بالأسى من أجل تونى ، بيد أنها تقلب فيما قالت بعد ذلك كل موازين المعايير الأخلاقية رأساً على عقب (وهذا من السمات المتكررة فى الرواية) بإيحائها أنه " هو " المخطئ : " ماذا كان يتوقع بعد أن جاء إلى هنا فجأة على هذا النحو ؟ .

ويرن التليفون ، مرة ثانية ، ويعاود تونى الطلب بزن يحادث برندا. "يا عزيزى تونى إنه أنا برندا " وهنا تتضافر الكوميديا والخيانة بمهارة : سوء تفاهم آخر من جانب

تونى ، ومضاعفة لخيانة برندا فى عبارتها غير الصادقة " يا عزيزى " . إن من غير المنطقى من جانب تونى أن يطلب محادثة برندا لأنه يطلبها فى التليفون فى وقت متأخر من الليل فى شقة صغيرة لا يستطيع أن يشاركها فيها (فهو يقيم فى نادية) ، ولذلك إذا أجاب أى شخص على التليفون فلابد أن يكون هى ، وقد بلغ منه السكْر حد أن خلط بين محادثته هذه والمحادثة الأخرى التى قام بها لتوه مع " أخرق مأفون " يفترض أنه يتكلم من المكان الذى كانت فيه برندا قبل ذلك . ولكن هذا " الخطأ " ليس خطأ بطبيعة الحال ، وأدركت برندا بسرعة موطن الخطر وسبكت كذبتها : " لقد تركت رسالة من حيث كنت أتعشى " .

إن كل حوار نثرى فى الروايات هو بمعنى ما مثل الحوار التليفونى ، لأنه ، بعكس المسرحيات ، لابد له أن يستغنى عن الحضور الجسمانى للمتحدثين ، بل إن الحوار الروائى يزداد ضعفًا لأنه يفتقر إلى تعبير رنة الصوت الإنسانى وتنويعاته ، ويحاول بعض الروائيين التعويض عن ذلك باستخدام عبارات وصفية عملية (همس بصوت أجش " كلا " ؛ وصرخت فى نشوة " أجل ") ، ولكن وو فضَّل أن يدع السياق يعلق على كلمات شخصياته ، مشجعًا لنا نحن القَّراء أن نتمثل أصواتهم فى أذهاننا وأن نحكم بأنفسنا على غرورهم وقسوتهم وأحزانهم .

ولقد صدر حديثًا بينما أنا أكتب هذا التعليق كتاب جديد ربما يمكن وصفه بحق أنه الرواية التليفونية الخالصة ، فرواية " الصوت " (١٩٩٢) من تأليف الكاتب الأمريكى نيكلسون بيكر - مؤلف ثلاث روايات سابقة ذات صفة " تقليدية " أصيلة ، موصوفة وصفًا صحيحًا على غلاف الطبعة البريطانية بوصفها " رواية عن الجنس عبر التليفون " . وهى عبارة عن محادثة تليفونية طويلة ، ترد بكاملها فى صورة حوار عدا بعض عبارات الكلام ، تدور بين رجل وامرأة أحدهما فى الشاطئ الشرقى للولايات المتحدة والآخر فى شاطئها الغربى ، ولا يربط بينهما سوى خط تليفونى للكبار ، وهما يتبادلان معلومات تفصيلية مثيرة لكليهما عن ذوقهما وتخيلاتهما وتجاربهما الجنسية ، ويصلان فى نهاية الأمر إلى الذروة فى الوقت نفسه عن طريق الإشباع الذاتى ، ولن يكون هناك رمز أشد فعاليةً لتصوير الحالة غير الطبيعية لاستخدام التليفون بوصفه طريقة تواصل غير هذا المثال الذى يُستخدم فيه بوصفه أداة للإثارة والإشباع الجنسيين ، نظرًا لأنه يعيق ما يُعتبر عادة الشيء الجوهرى للفعل الجنسى ، وهو

الاتصال والهيمنة الجسمانيين . وعلى النقيض من ذلك ، يمكن للمرء أن يقول إن الجنس عبر التليفون يرمز على نحو بارع لضلالة الإشباع الذاتى ، ولا عجب أن كانت " الصوت " رواية اختلفت فيها الأقوال ، وأثارت ردود فعل متباينة ، هل هى آخر صيحة من الروايات الإباحية ، أم هى اتهام دامغ لعقم العلاقات الجنسية فى زمن الإيدز ، أم هى احتفاء وتعزيز لقدرة بنى الإنسان على إحراز المتعة غير الضارة عن طريق التعاون ؟ ولقد ترك المؤلف ، عن طريق كتابة روايته كلها فى شكل حوار ، مهمة الرد على هذا السؤال كلية للقارئ - رغم أنه ، طبعًا ، لم يترك له المسئولية عن طرح ذلك السؤال .

(٣٨)

السيريالية

حاولت أن أومىء برأسي وأبتعد في الوقت نفسه ، ولكن ركبتي كانتا ترتعدان بشدة لدرجة أنني بدلا من أن أتجه إلى السلّم ، دنوت أكثر فأكثر من القصعة كالتي أبو جلمبو ، ولما أصبحت في متناولها ، قامت فجأة برشق السكين المدببة في ظهري فقفزت ، وأنا أصرخ من الألم إلى الشوربة التي تغلي وتصلبت في لحظة من الألم الفائق مع رقاق محنتي ، جزرة وبصلتان .

هدير قوي تتبعه فرقعات وها أنا ذا واقفة خارج القصعة أقلب الشوربة التي أستطيع أن أرى فيها لحمي ، مرفوعة القدمين ، وأنا أغلي مثلي مثل أي قطعة من لحم البقر ، وأضفت ذرة ملح وبعض الفلفل ثم غرفت قدرًا إلى طبقي الجرانيتي ، ولم تكن الشوربة في جودة الحساء المتبل بالبهارات ، ولكنها كانت بخنة جيدة ومناسبة تمامًا للجو البارد .

ومن الناحية النظرية البحتة ، تساءلتُ : أي واحدة منّا نحن الاثنتين هي أنا ، ولما كنت أعرف أن عندي قطعة مصقولة من الزجاج البركاني الأسود في مكان ما من الكهف فقد بحثت عنها كي أستخدمها كمرآة . أجل ، كانت هناك ، معلقة في ركنها المعتاد بالقرب من عش الوطواط ، وتطلعت إلى المرآة . ورأيت بادئ الأمر وجه رئيسة دير " سانتا باربارا دي تارتاروس " ينكسر في وجهي على نحو ساخر ، واختلت ثم رأيت العينين الهائلتين وزبانات ملكة النحل التي غمزت بعينها ثم حولت نفسها إلى صورة وجهي ، الذي بدا أقل تشويهًا ربما بسبب السطح القاتم للزجاج البركاني .

ليونورا كارينجتون : بوق السمع (١٩٧٦)

تُعرف السيريالية على نحو أفضل وتُحدد بصورة أسهل فى الفنون المرئية عنها فى الأدب ، فدالى وديشامب ومارجريت وإرنست كلهم شخصيات راسخة فى تاريخ الفن الحديث ، بيد أن هناك فرعاً أدبيًا للحركة السيريالية ، ظهر فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين من بين تجارب الحداثيين والدادائيين ، وكان المنظّر الرئيسى للسيريالية شاعر هو «أندريه بريتون» ، الذى أعلن أن الحركة تقوم على « إيمان بالصفة الأسمى لبعض أشكال الترابط بين الأشياء ، وهى أشكال كانت مهملة حتى الآن ، إيمان بقوة الحلم المطلقة ، وبدور الفكر النزيه " .

«وليونورا كارينجتون» مثال نادر للفنان السيريالى الملتزم بالأشكال المرئية وبالألفاظ على حد سواء . وقد أثار معرض استرجاعى للوحاتها أقيم مؤخرًا فى صالة « سربنتاين » بلندن اهتمامًا واسعًا ؛ كما أن رواياتها وقصصها التى نشرت فى صمت إلى حد ما بعدة لغات وفى فترات متباعدة عبر عدة عقود ، قد بدأت تجذب انتباه النقاد ، خاصة أولئك المهتمين بالنزعة النسوية ، وهى قد ولدت فى إنجلترا ، وكانت جزءًا من عصر السيريالية البطولى فى باريس ما قبل الحرب ، حيث كانت تعيش مع «ماكس إرنست» سنوات عديدة قبل أن ترحل إلى المكسيك والولايات المتحدة . وينظر الآن إلى أعمالها بوصفها رائدة من رواد التجريب ما بعد الحداثى ، خاصة من قبل الفنانات والكاتبات ، مثل أنجيلا كارتر وجانيت ونترسون ، اللواتى يستخدمن عناصر سيريالية كيما يهدمن الافتراضات الثقافية التى تركز على هيمنة الرجل .

والسيريالية ليست هى تمام الواقعية السحرية التى ناقشتها مسبقًا (الفصل الرابع والعشرون) رغم أن هناك أوجه شبه كثيرة تجمع بينهما . ففى الواقعية السحرية ، توجد دائمًا رابطة توتر بين الواقعى والخيالى : فالحادثة المستحيلة الوقوع هى نوع من الاستعارة التى تصور مفارقات التاريخ الحديث الحادة ، أما فى السيريالية فالاستعارة تصبح هى الواقع ، فتطمس عالم العقل والإدراك العام ، ويفضل السيرياليون أن يشبّهوا فنهم ، بل ويحددوا مصدره ، بعالم الأحلام التى يعمل فيها اللاوعى ، كما يبين فرويد ، على كشف الرغبات والمخاوف الدفينة على هيئة صور حية وسياق سردى مثير للدهشة لا يحده المنطق الذى يسود حياتنا الواعية ، ويمكن الدفع بأن أول رواية سيريالية عظيمة فى اللغة الإنجليزية هى " أليس فى بلاد العجائب " ، وهى قصة حلم ، وتأثيرها واضح فى هذه القطعة المقتبسة من رواية كارينجتون " بوق

السمع " ؛ فى الخلط بين الصور القاسية والمتنافرة وبين الصور العادية والطبيعية ، وفى السرد الواقعى لأحداث خيالية ، وفى رؤى الوجوه المتعاقبة التى تنعكس فى المرآة المصنوعة من الزجاج البركانى الأسود .

والذى يقص الرواية سيدة إنجليزية فى التسعين من عمرها تدعى " ماريون ليذربى " ، وهى على ما يبدو تعيش فى المكسيك مع ابنها " جالاهاد " وزوجته " موريل " وماريون صماء تمامًا ، ولكن فى ذات يوم تعطيها صديقتها كارميلا بوق أذن ذا حساسية فائقة ، وتستطيع بواسطته أن تسترق السمع على ابنها وزوجته وهما يخططان لنقلها إلى منزل للمسنات ، وهذا الجزء من أوائل الرواية مكتوب بطريقة مسلية جدًا وبأسلوب مليء بالنزوات والغرابة يمكن أن يكون " طبيعيًا " بوصفه الأفكار الخاصة لعجوز ذكية وإن كانت مضطربة :

الزمن ، كما نعرف كلنا ، يمرّ ، أما إذا كان يعود على الحال نفسه ، فذلك أمر فيه شك ، وثمة صديق لم أذكره حتى الآن لأنه غائب قال لى إن عالَمين : ورديًا وأزرق يتقابلان فى ذرات كسر بين من أسراب النحل ، وحين يصطدم زوج من اللآلئ المختلفة اللون أحدهما بالآخر ، تقع معجزات . وكل هذا له علاقة بالزمن بالرغم من أننى أشك أن باستطاعتى أن أشرح ذلك على نحو صحيح .

بيد أنه حالما تدلف ماريون إلى منزل المسنات ، تتخذ الأحداث طورًا يتزايد خيالية فمثلا ، فى حجرتها :

كان الأثاث الحقيقى الوحيد فيها كرسيًا من الخيزران ومنضدة صغيرة ، والباقى كله مرسوم ، أعنى أن الجدران كانت مرسومة بالأثاث غير الموجود ، كان الرسم دقيقًا لدرجة أننى خدعت به لأول وهلة . وحاولت أن أفتح الدولاب المرسوم ، وخزانة بها الكتب وعناوينها ، وثمة نافذة مفتوحة وعليها ستارة تهف فى مسار الهواء ، أو بالأحرى كانت ستهف لو أنا كانت ستارة حقيقية ... وكان كل هذا الأثاث ذو البعد الواحد له أثر يغمرالنفس بالكآبة على نحو غريب ، كما لو اصطدم أنف المرء بباب من زجاج .

وتدير المؤسسة امرأة متسلطة من طائفة المسيحيين الجدد ، والتى تتمرد عليها الراوية وصديقاتها فى النهاية ، بعد أن شجتهن على ذلك لوحة لراهبة تغمز بعينيها على نحو غامض ، كانت معلقة على جدار غرفة الطعام ، وهذه الراهبة معروفة بأنها

كانت رئيسة دير فى القرن الثامن عشر تمت رسامتها قديسة ، ولكنها فى الواقع كانت تعبد الأم الأولى أو إلهة الخصب المرتبطة بنحلة أفروديت ، والتى تظهر للقاصة فى صورة ملكة النحل ، وتتطور القصة لتصبح إعادة سرد على النحو الوثنى الجديد والنزعة النسوية لأسطورة الكأس المقدس ، تحف بها أحداث طبيعية عن نهاية العالم وعصر جليدى جديد وزلزال ، وثمة برج ينشق ليُظهر سلمًا تهبط عليه الراوية لتدخل العالم الأرضى ، حيث تصادف مثيلة لها تحرك قصعة ، وتمر بالتجربة الواردة فى القطعة المقتبسة من الرواية . وإن قسمة الموضوع إلى راصد ومرصود ، إلى " اللحم والطباخ ، هو عامل يتصف بإضفاء الأثر الحلمى ، كما فى المقابلة بين عبارة " أضفتُ ذرة من الملح وبعض الفلفل " ، وبين صورة أكل اللحوم البشرية العنيفة الرهيبة ، ومثل هذه اللمسات الفكاهية هى من صفات الفنون السيريالية الفضلى ، التى بدونها يصبح العمل الفنى طنانًا فارغًا ومطلق العنان على نحو مزعج ، ومن حسن الحظ أن «ليونورا كارينجتون» لها من اللماحية قدر ما تتمتع به من ذكاء .

(٣٩)

السخرية

كان وجهها وهو ينظر إليها من قرب أتاح له رؤية الزغب الذى لا يكد يرى على تلك الوجنتين الشبيهتين بالفاكهة ، جميلا بصورة مدهشة ، والعينان السوداوان يظللهما الفسام عل نحو رائع ؛ وكان بوسعه أن يشعر بالولاء الغامض لروحها يتصاعد إليه ، كانت أطول قليلا جداً من حبيبها ؛ ولكنها رغم ذلك كانت تبدو وكأنها متعلقة منه فقد كان جسدها ملوساً إلى الوراء ، وصدرها مضغوط فى صدره ، إلى حد إنه بدلا من أن يرفع بصره ليرى عينيها ، كان عليه أن يخفضه إلى أسفل ، وكان يفضل ذلك ؛ فبالرغم من أن مقاييسه متناسبة الغاية ، كانت قامته تمثل له موضوعاً حساساً ، وكانت روحه المعنوية ترتفع باستيقاظ أحاسيسه ، وتطايرت مخاوفه ، وبدأ يشعر بالرضا التام عن نفسه ، كان قد ورث اثنى عشر ألف جنيه ، وفاز بهذه المخلوقة الفريدة ، كانت أسيرته ؛ وضمها إليه ، متفحصاً عن قرب ، بإتنها ، نقائق بشرتها ، وسمحت له بأن يعتصر ملابسها الحريرية ، وكان ثمة شىء فيه حملها على أن تضحى بتواضعها على مذبح رغبته ، وكانت الشمس تسطع باهرة . ولهذا قبلها فى شوق أكبر ولم يبد منه إلا القليل من تنازل المنتصر ؛ وأعادت استجابتها المتوهجة الثقة فى النفس التى كان أخذ يفقدها .

وهمست له فى صوت ذائب : " الآن ، لم يعد لى من أحد سواك "

وقد تخيلت فى جهلها أن التعبير عن تلك العاطفة حرىٌ أن يرضيه ، ولم تكن تدرك أن الرجل يحس بالخوف منه ، لأنه يُثبت له أن الطرف الآخر يفكر فى المسئوليات الملقاة عليه وليس فيما يتمتع به من حقوق ، ولكن المؤكد أن ذلك التعبير قد ملأ نفس جيرالد هدوءا ، دون أن ينقل إليه إحساسها بمسئولياته ، وابتسم فى غموض ، وبالنسبة لصوفيا ، كانت ابتسامته بمثابة المعجزة التى تتجدد باستمرار ؛ وقد جمعت بين البهجة الجسور ولمسة من النداء المزين على نحو كان دائمًا يخلب لبها ، يمكن لفتاة أقل براءة من صوفيا أن تخمن من تلك الابتسامة نصف الأشياء أن بوسعها أن تفعل أى شىء مع جيرالد إلا أن تثق فيه ، ولكن كان لا يزال على صوفيا أن تتعلم الكثير

آرنولد بينيت : حكاية الزوجتين العجوزين (١٩٠٨)

في علوم البلاغة ، تكمن السخرية في قول عكس ما تريد ، أو احتمال تفسير يختلف عن المعنى الظاهر من كلمات المؤلف ، والسخرية بعكس المحسنات البديعية الأخرى مثل الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل وغيرها، لا تتميز عن البيان الحرفي بأي خاصية من خواص الشكل الفعلي ، فالبيان الساخر يتم التعرف عليه بهذا الوصف في سياق تفسيره . فمثلا ، حين يرد في رواية " الكبرياء والهوى " على لسان المؤلفة التي تقص الرواية : " إنها حقيقة معترف بها عالميًا أن الرجل الأعزب الذي يمتلك ثروة لابد أن يكون في حاجة إلى زوجة " ، فإن القارئ يتنبه إلى الحجة المغلوطة لهذه الفرضية عن الرجل الأعزب ، ويفسر التعميم الذي وصف بالعالمية بأنه تعليق ساخر على مجموعة اجتماعية معينة ذات هوس بأمور الخطبة والزواج ، والقاعدة نفسها تنطبق على الحدث في القصة ، فحين يشعر القارئ بوجود تباين بين وقائع موقف ما وبين فهم الشخصيات لذلك الموقف ، يتولد لديه إحساس يسمى " السخرية الدرامية " ، ولقد قيل إن جميع الروايات هي أساسًا عن الانتقال من البراءة إلى الخبرة واكتشاف الحقيقة التي تكمن تحت المظاهر ، ولذلك فليس من العجيب أن تكون السخرية الأسلوبية والدرامية تغشى هذا النوع من الأنواع الأدبية ، ويمكن تحليل معظم الفقرات التي اخترتها للمناقشة في هذا الكتاب تحت عنوان السخرية .

ويستخدم أرنولد بينيت أسلوبين مختلفين في هذه الفقرة المنتقاة من قصة الزوجتين العجوزين كيما يضع سلوك شخصياته في منظور ساخر ، فصوفيا الجميلة مشبوبة العاطفة ، وإن كانت بلا خبرة أو تجارب ، ابنة أحد تجار الجوخ في منطقة " بوتري " ، وهي مبهورة للغاية بشخصية " جيرالد سكلز " الوكيل التجاري المتجول الوسيم ، الذي ورث ثروة صغيرة ، إلى درجة أنها هربت معه ، والمشهد الحميم الذي تصوره الفقرة المقتبسة هو أول لقاء حميم بينهما في مسكنهما بلندن ، وما كان يجب أن يكون مشهداً من الافتتان الإيروسي والتوحد العاطفي ، يبدو أمامنا مجرد ارتباط جسماني لشخصين تجري أفكارهما في مسارين مختلفين تماماً .

والواقع أن جيرالد كان ينوي أن يغرر بصوفيا ، إلا أنه حين تحين له الفرصة لذلك ، لا يجد الجرأة الكافية التي تمكنه من تنفيذ خطته ، وحتى في ذلك اللقاء الحميم ، تنتابه العصبية والرغبة في الاستكشاف في بادئ الأمر، "مدركا أن عاطفتها تفوق عاطفته " . ولكن مع استمرار التواصل الحميم ، يصبح أكثر ثقة بنفسه وقدرة على السيطرة ،

وربما كان هناك نوع من التورية الجنسية تختبئ في عبارة " وكانت روحه المعنوية ترتفع باستيقاظ أحاسيسه " ، فقد كانت هذه عادة أرنولد بينيت في الإشارة إلى الأشياء التي لا يجرؤ على وصفها بصراحة ، بيد أن الإثارة الجنسية عند جيرالد لا علاقة لها بالحب ، ولا حتى بالشهود ، إنها مجرد أداة من أدوات غروره وتقديره لنفسه " كان ثمة شيء فيه حملها على أن تضحي بتواضعها على مذبح رغبته " . وهذه الاستعارة المنمقة ، مثلها مثل عبارة " الولاء الغامض لروحها يتصاعد إليه " ، تسخر من الفكرة المتصفة بالتعالي التي تعبر عنها ، ويحمل استخدام كلمة " مذبح " دفعة إضافية من السخرية حيث إن جيرالد – حتى تلك اللحظة - لم تكن لديه أي نية لأن يقود صوفيا إلى مذبح الكنيسة للزواج منها .

وحتى تلك النقطة ، يلتزم بينيت بوجهة نظر جيرالد ، ويستخدم اللغة التي تلائم ذلك المنظور ، وبهذا يُضمِّن تقييمًا ساخرًا لشخصية جيرالد ، ذلك أن وصف وجله وزهوه ورضاه عن نفسه – وهو يختلف تمامًا عما يجب أن يشعر به في هذا الموقف – والبلاغة الخطابية المتضخمة والسخيفة نوعًا ما التي يقدم بها عواطفه لنفسه – كل هذا كاف لإدانته في نظر القارئ ، بيد أن بينيت يعمد في الفقرة الثانية إلى استخدام وسيلة المؤلف المتطفل العالِم بكل شيء كيما ينتقل إلى وجهة نظر صوفيا ، ويعلق صراحة على خطأ أفكارها ، مضيفًا بذلك طبقات أخرى من السخرية إلى ذلك المشهد ،

وأفكار صوفيا أكثر صدقًا من أفكار جيرالد ، بيد أن العبارة التي قالتها " الآن ، لم يعد لي من أحد سواك " ، محسوبة في جزء منها كيما تزيد معزتها لديه . ولكن ذلك يُظهر فحسب مدى سذاجتها ، وبينما تعبِّر صوفيا العاشقة عن عاطفتها تلك بصوت " ذائب " ، تصيب جيرالد " رعدة " عند تذكيره بمسئولياته ؛ ويجيب بابتسامة غير ملزمة ، تجدها صوفيا المغرمة ساحرة ، بينما يؤكد لنا الراوي أنها مؤشر على عدم إمكان الاعتماد عليه ونذير بانقشاع الأوهام في المستقبل ، ويهيمن صوت المؤلف ، جافًا ، حادًا ، مهذبًا ، على صوت صوفيا الداخلي لكي يكشف خطأ حكمها .

ولما كان القارئ يتميز بمعرفته معلومات لا تعرفها الشخصيات المشاركة في الرواية ، فهو ينظر من فوق كتف المؤلف إلى صوفيا في عطف ، وإلى جيرالد في احتقار . وقد كتب بينيت في مدخل من مداخل يومياته " هناك خاصية جوهرية تميز الروائي العظيم حقًا هي تعاطفه مع كل شيء مثل التعاطف الذي يقدمه المسيح " ، وهو

شيء يثير الدهشة حيث إن معالجته لشخصية جيرالد لم ترقَ إلى هذا المستوى الرفيع ، ولا يترك لنا هذا النوع من السخرية مجالا كبيراً للاستنتاج أو التفسير ، بل على العكس ، إذ نصبح مجرد متلقين سلبيين لحكمة المؤلف الدنيوية ، فإذا كان أثر ذلك لا يبدو حاداً كما كان من السهل أن يكون ، فالسبب هو أن الملاحظة النفسية الثاقبة عند بينيت تثير احترامنا ، ولأنها تسمح لشخصيات مثل صوفيا أن تتعلم من أخطائها وأن تتغلب عليها .

(٤٠)

الدافع

ومع ذلك ، ففي اليوم الحادي عشر ، حين كان " ليدجيت " يغادر " ستون كورت " ، طلبت منه مسز " فنسي " أن يخبر زوجها أنه قد طرأ تغير ملحوظ على صحة مستر " فذرستون " ، وأنها تريد أن يحضر إلى ستون كورت ذلك اليوم ، كان أمام ليدجيت أن يزور المستودع ، أو أن يكتب رسالة في ورقة من أوراق دفتره ويتركها لدى الباب ، ومع ذلك ، فإن أيًا من هاتين الطريقتين لم تخطر على باله ، ولنا أن نستنتج من هذا أنه لم يكن يمانع على نحو قوي في الذهاب إلى المنزل في ساعة لا يكون مستر فنسي موجوداً فيه ، وأن يترك الرسالة مع مس فنسي ، وثمة أسباب كثيرة قد تحمل الرجل على رفض صحبة شخص ما ، بيد أنه حتى ولا أحكم الحكماء سيداخله السرور لو أن أحداً لم يفتقد صحبته ، ستكون طريقة لطيفة وسهلة لوصل العادات الجديدة بالقديمة ، فهو سيتبادل عدة كلمات على سبيل المزاح مع " روزامند " عن مقاومته للإسراف في الأمور ، وعزمه الوطيد على الابتعاد لفترات طويلة عن المسرات ، حتى ولو كانت مجرد الاستماع إلى الأصوات الجميلة ، ويجب أيضاً الاعتراف بأن افتراضات عارضة عن الأسباب المحتملة الكامنة وراء تلميحات مسز " بالسترود " قد نجحت في التسلل كالشعيرات اللاصقة إلى شبكة أفكاره ذات المضمون الأهم .

جورج إليوت : مدل مارش (١٨٧١ - ٢)

أى نوع من أنواع المعرفة نأمل فى اكتسابه من قراءة الروايات ، التى تنبئنا بقصص نعرف أنها غير " صحيحة " ؟ وأحد الردود التقليدية على هذا السؤال هو : معرفة القلب الإنسانى ، أو العقل الإنسانى ، فالروائى لديه الوسيلة التى يصل بها على نحو حميم إلى الأفكار السرية لشخصياته ، وهو أمر يمتنع على المؤرخ وكاتب السيرة بل وحتى المحلل النفسى . وعلى هذا ، فإن الرواية هى التى يمكنها أن تقدم لنا نماذج أكثر أو أقل إقناعًا عن الطريقة والأسباب التى تدفع الناس إلى سلوك معين ، وقد قامت نظريات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية بتفكيك الأفكار الإنسانية ، مسيحيةً كانت أو ليبرالية ، عن النفس التى يرتكز عليها ذلك المبدأ - وهو الفرد الفريد المستقل بذاته والمسئول عن أفعاله ، ونحن مازلنا نقدِّر الروايات ، وبخاصة الروايات التى تدخل فى التقاليد الواقعية الكلاسكية ، من أجل الضوء الذى تلقيه على الدافع الإنسانى .

والدافع فى رواية مثل " مدل مارش " هو رمز لعامل " السببية " . والهدف منه هو إقناعنا بأن الشخصيات تتصرف على النحو المبين فى الرواية ، لا لأن ذلك يناسب ظروف الحبكة (على الرغم من أنه عادة ما يكون الأمر كذلك بالطبع : فنصف حبكة « مدل مارش " تنهار لو أن ليدجيت لم يزر " روزامند فنسى " فى الفصل الحادى والثلاثين) بل لأن مجموعة من العوامل ، بعضها داخلى والآخر خارجى ، تتسبب فى حملها على القيام بتلك التصرفات ، وينحو الدافع فى الروايات الواقعية إلى أن يكون ، باللغة الفرويدية " مسرفًا فى التحديد " ، وهذا يعنى أن أى حدث معين هو نتاج نوازع أو صراعات عديدة مستمدة من أكثر من مستوى واحد من مستويات الشخصية ؛ فى حين يكفى سبب وحيد ، فى الحكايات الشعبية أو الرومانسيات التقليدية ، لتفسير السلوك - فالبطل شجاع على الدوام لأنه هو البطل ، والساحرة شريرة دائمًا لأنها ساحرة وهكذا ، وليدجيت لديه أسباب عديدة لزيارة " روزامند فنسى " ، بعضها عملى ، وبعضها يتعلق بإرضاء الذات ، وبعضها خداع للنفس ، والبعض كامن فى اللاوعى ،

وسياق القطعة المقتبسة هو كما يلى : ليدجيت طبيب شاب موهوب وطموح ، أمامه مستقبل مرجو فى مهنة الطب ، حين يذهب إلى بلدة " مدل مارش " فى الأقاليم فى منتصف الثلاثينيات من القرن التاسع عشر . وهناك ، يلتقى ويسعد بصحبة " روزامند فنسى " الابنة الجذابة ، وإن كانت ضحلة التفكير ، لأحد التجار الأثرياء . وكان ليدجيت ، بالنسبة لروزامند ، أنسب الأشخاص المرجح ظهورهم فى أفق حياتها ،

وسرعان ما تعتبر نفسها واقعة فى غرامه ، وتنبه مسز بلسترود ، عمة روزامند ، ليدجيت إلى أن اهتماماته بروزالند قد تبدو بمثابة السعى لنيل يدها . وعلى الفور ، يعمد ليدجيت ، الذى لم يكن يرغب فى إعاقة مستقبله كطبيب بمسئوليات الزواج إلى التوقف عن زيارة أسرة فنسى ، ولكنه بعد عشرة أيام من الغيبة ، يقوم بزيارة لإيصال رسالة .

« وجورج إليوت » لا تكشف عن الدوافع الخفية لشخصياتها بطريقة الانفصال الساخر الذى قام به أرنولد بينيت فى القطعة التى ناقشتها فى الفصل السابق ، وإنما هى تقوم بذلك بطريقة تأملية أكثر وأشد تعاطفًا . وهى على الأقل متعاطفة مع ليدجيت ؛ وقد لوحظ كثيرًا أن جورج إليوت أقل تسامحًا مع النساء الجميلات المغرمات بذواتهن مثل روزامند ، وفى الفقرة السابقة مباشرة للقطعة التى أوردتها ، يتم الاستهانة بالقلق الذى تشعر به روزامند من غياب ليدجيت الذى استمر عشرة أيام على النحو التالى :

وبالنسبة للمرء الذى يتخيل أن عشرة أيام هى وقت قصير - لا لخفض الوزن أو فقدان العقل أو أى من الآثار الأخرى المتصلة بالعاطفة ، بل للدورة الروحية الكاملة المليئة بالتخمين وخيبة الأمل - فهو جاهل بما يمكن أن يدور فى ذهن شابة خلال أوقات فراغها اللطيفة .

وعبارة " أوقات فراغها اللطيفة " فيها رنة من الاستخفاف القارص الذى ينحو إلى الانتقاص من قدر توتر روزامند العاطفى ، أما تحليل دوافع ليدجيت فهو أقل اقتضابًا وأكثر تعاطفًا فى أسلوبه .

وبدلا من القول ببساطة أن ليدجيت قد رفض الوسائل الممكنة الأخرى لتوصيل رسالته لأنه أراد أن يرى روزامند ، يلاحظ صوت المؤلفة أن : أيًا من هاتين الطريقتين لم تخطر على باله ، ولنا أن نستنتج من هذا أنه لم يكن يمانع على نحو قوى فى الذهاب إلى المنزل فى ساعة لا يكون السيد فنسى موجودًا فيه ، وأن يترك الرسالة مع "مس فنسى " . وعن طريق ذلك التعبير الملتوى بالكلمات ، تقلد جورج إليوت الطريقة التى يجب أن نستنتج بها الدوافع من السلوك فى الحياة الواقعية ، وكذلك الطريقة التى نخفى بها دوافعنا الحقيقية حتى عن أنفسنا . وثمة سخرية هنا ، بيد أنها سخرية فكاهية وإنسانية . وعبارة " حتى ولا أحكم الحكماء سيداخله السرور لو أن أحدًا لم يفتقد صحبته " تتصور غرور ليدجيت بوصفه نقيصة عامة ، ثم ينزلق الخطاب بعد ذلك

إلى الأسلوب غير المباشر الحر كيما يبين البروفة الذهنية التى يقوم بها ليدجيت للمحادثة التى ينوى أن يوجهها إلى روزامند : بيان " لطيف ، سهل ... على سبيل المزاح " لعدم وجود أية نوايا جدية له نحوها . وآخر عبارة فى الفقرة على لسان المؤلفة ، وهى تسبر غور أعمق مستويات دافع لندجيت لزيارة روزامند : فهو مبهور ومنتش بالإلماح بأنها ربما تكون قد وقعت فى غرامه ، رغم أنه لا يكاد يعترف بذلك لنفسه وصورة الشبكة التى تستخدمها جورج إليوت للتعبير عن هذه الفكرة من الصور المحببة لديها ، ربما لأنها توحى بتعقيد التجربة الإنسانية وترابطها .

ويؤدى غرور ليدجيت وفضوله إلى ضياعه ، وما يحدث هو أن روزامند ، التى هى عادة متوازنة وتجيد السيطرة على شعورها ، تستجيب لعودة ليدجيت المفاجئة وغير المتوقعة ، على نحو لم تستطع معه أن تضبط عواطفها ، ويتخذ اللقاء منحى مخالفًا تمامًا لما كان قد انتواه ليدجيت ، وتسيطر المفاجأة على الطرفين فيتصرفان بسلوك طبيعى تلقائى يترتب عليه ، فى مجتمع أيامها ، عواقب مهمة . وتُسقط روزامند ، فى غمرة اضطرابها ، " سلسلة معدنية لا قيمة لها " كانت تمسك بها فى يدها ، وينحنى ليدجيت لالتقاطها ، وحين يستقيم عوده يلاحظ الدموع تتفجر دون رادع من عينى روزامند ، ويقول الراوى : " وأصبحت هذه اللحظة الطبيعية هى اللمسة السحرية : فقد حولت علاقة غزل إلى حب " . وما هى إلا لحظات حتى كان ليدجيت قد أخذ روزامند بين ذراعيه وأصبح خطيبها ، " ولم يعرف أين ذهبت السلسلة " . ومن الناحية الرمزية ، كانت السلسلة قد التفت حول عنقه : إذا ارتهن مستقبله المهنى فى زيجة بورجوازية لن تخلف عنده سعادة ولا تحقيق للذات كبيرين ، وهذا المشهد هو أحد أبرع " مشاهدة الحب " تصويرًا فى القصص الإنجليزى ، وهو ينجح فى جانب منه لأن دوافع ليدجيت لتعريض نفسه للإغراء الجنسى القوى لروزامند قد أرسيت من قبل على نحو مرهف ومقنع .

(٤١)

المدة الزمنية

أهدى هيوبرت تشارلز وإيرين طفلا جميلا بمناسبة الكريسماس ، كان ولدا اسمه بول ، وابتهج تشارلز وإيرين ، اللذان لم ينجبا طيلة سنوات كثيرة ، ووقفا حول المهد وتطلعا إلى بول ، لم يكونا يشبعان منه . كان طفلا وسيمًا ذا شعر أسود وعينين سوداوين ، وسأل تشارلز وإيرين من أين جئت به ياهيوبرت ؟ . وقال هيوبرت من البنك . كان ردًا ملغزًا ، وشعر تشارلز وإيرين بالحيرة منه . وشرب الجميع نبيذًا ساخنًا متبلا . ونظر بول إليهم من المهد . وكان هيوبرت مسرورًا أن جلب السعادة لتشارلز وإيرين

وولد إريك . وأقام هيوبرت وإيرين علاقة غير مشروعة بينهما . وشعرا أنه من المهم ألا يدرى تشارلز بها ، ولذلك الغرض ، ابتاعا سريرًا وضعاه في منزل آخر ، منزل على مبعدة من المنزل الذى يقيم فيه تشارلز وإيرين وبول ، وكان السرير الجديد صغيرًا ولكنه مريح تمامًا ، وتطلع بول إلى هيوبرت وإيرين متأملا ، واستمرت العلاقة اثنى عشر عامًا وكانت تعتبر ناجحة جدًا .

وراقب تشارلز هيلدا وهى تنمو من نافذته . في البداية ، كانت طفلة ، ثم بلغت عامها الرابع ، ثم مرت اثنتا عشرة سنة وبلغت سن بول ، السادسة عشرة . وطاف ببال تشارلز ، يالها من فتاة شابة جميلة ! ووافق بول تشارلز ؛ فهو قد عض بالفعل نهدى هيلدا الجميلين بأسنانه .

دونالد بارتلم : هل ستخبرنى ؟ من كتاب عَد يادكتور كاليجارى (١٩٦٤)

ناقشت فى الفصل (السادس عشر) الترتيب الزمنى وإمكانية إعادة ترتيبه فى القصة ، وجانب آخر من الزمن القصصى هو المدة الزمنية التى يجرى قياسها عن طريق المقارنة بين الزمن الذى يمكن أن تستغرقه الأحداث فى الواقع بالوقت الذى تتطلبه قراءة هذه الأحداث ، وهذا العامل يؤثر فى سرعة إيقاع الرد، الإحساس الذى يتولد فينا بأن الرواية سريعة الحركة أو بطيئتها ، فرواية المغامرات تتحرك بسرعة من أزمة إلى أخرى على الرغم من أنه يمكن إطالة تقديم المواقف الحرجة إطالة اصطناعية لزيادة التشويق ، أما رواية تيار الوعى فهى تتمهل عند كل لحظة ، مهما كانت عادية . ورواية مثل "مدل مارش" لجورج إليوت تبدو وكأنها مقاربة لإيقاع الحياة نفسها ، نظرًا لأن معظمها يتكون من مشاهد طويلة تتكلم فيها الشخصيات وتتفاعل كما تفعل تمامًا فى الحياة الواقعية ؛ وبالنسبة للقرّاء الأوائل لتلك الرواية ، التى كانوا يشترونها على دفعات نصف شهرية طوال عام كامل ، يصبح التماثل فى سرعة الإيقاع بين الحياة والفن أقرب كثيراً ، وأحد المعالم المحيرة فى قصة « دونالد بارتلم » هو أنها تمس - سريعًا - سطح العلاقات العاطفية والجنسية التى تعودنا على أن نرى القصص تتناولها بتبصر وتفصيل كبيرين .

وكان بارتلم ، الذى توفى فى عام (١٩٨٩) ، أحد أعلام قصص مابعد الحداثة الأمريكى الرئيسيين ، الذى عملت قصصه القصيرة باستمرار على اختبار حدود الشكل القصصى ، وليست المدة الزمنية وحدها ، بالطبع ، هى التى تم تناولها بشكل غير تقليدى نوعًا ما فى أول هذه القصة ، ذلك أن السببية والاستمرارية والتلاحم والثبات فى وجهة النظر ، وهى كلها من الصفات التى تجمع مكونات القصة الواقعية فى شكل خطاب سلس يسهل استيعابه ، قد تم الاستغناء عنها أو تشويهها ، ولا مجال هنا لأى دوافع من النوع الذى ضربنا المثل عليه فى قطعة "مدل مارش" التى ناقشناها فى الفصل السابق ، فبارتلم يقول ضمنا إن الناس لاتتصرف بوحى من دوافع عقلانية ، بل استجابة لنزوة ونزعات عابرة ولاواعية ، وأن الحياة ، فى عبارة موجزة ، "لامعقولة" . وفى هذه القصة ، يورد المؤلف سلوكًا غريبًا بل مفزعًا فى أسلوب واقعى ساذج سذاجة زائفة ، يشبه بعض الشىء أسلوب كتب قراءة المرحلة الأولية مواضيع إنشاء الأطفال (وهو أثر يتولد من الجُمل التصريحية البسيطة ، وعدم وجود توابع للجمل ، وتكرار الكلمات قريبة من بعضها البعض ، وحذف علامات التنصيص) .

ولاتكاد الشخصيات تتحدد بأكثر من اسمها الأول وبيان العلاقة بينها كما يحدث فى كتب الأطفال ، وأحيانا يكونون على قدر الأطفال نفسه من الذكاء .

والفقرة الأولى تمثل من الناحية التكنيكية " مشهداً" ؛ بيد أن طريقة سرده تجعل منه مشهداً غاية فى الاقتضاب ، ولاتبدو فكرة تلقى طفل كهدية الكريسماس خارجة عن المألوف بالنسبة للمتلقيين ، وبيان المعطى أنه قد حصل عليه "من البنك" يبدو محيراً فحسب لهما ، وهما يأخذان فى شرب النبيذ الساخن المتبل دون أن يفكرا مزيداً فى الأمر .

وفى الفقرة التالية التى هى سطر واحد ، يذكر بإيجاز أن إريك قد وُلد ، ونحن لانعرف لمن أو متى كان ذلك بالمقارنة لوصول بول .

وتصف الفقرة الثالثة علاقة بين هيوبرت وإيرين ، وهناك معلومات كثيرة عن سرير العاشقين ، أكثر بالفعل مما نحتاج ، ولكن لايذكر إلا القليل عن عواطفهما وما يدور بينهما من جنس ووسائلهما لخداع تشارلز ، وكل ماهنالك من تفاصيل أخرى نتوقع وجودها فى قصة للخيانة الزوجية ، ونحن لانعرف ما إذا كانت هدية هيوبرت ، الطفل بول ، قد سبقت اهتمامه الغرامى بإيرين أم أن ذلك جاء بعدها ، ونحن نستنتج أنها أخذت الطفل معها إلى مقابلاتها الغرامية مع هيوبرت ، لأن بول "تطلع إلى هيوبرت وإيرين متأملا" ، ثم نعلم أن العلاقة "استمرت اثنى عشر عاماً ، وكانت تعتبر ناجحة جداً" – وهو حكم عادة مايقال عن زواج وليس عن علاقة غرامية ، وتتابع جملة تصف لحظة زمنية معينة ، تأتى بعدها مباشرة جملة تلخص تجربة اثنى عشر عاماً ، هو شيء مربك تماماً .

ويتم تقديم شخصية أخرى « هيلدا » فى فقرة من كلمة واحدة . ومن الفقرة التى تتلوها نستنتج أنها طفلة تعيش فى منزل مجاور لمنزل تشارلز وإيرين ، ويلخّص نموها من الطفولة إلى سن المراهقة فى جملة واحدة فى صراحة غريبة ، وإذا كان الكبار يتصرفون كالاطفال ، فالأطفال يبدون مبكرى النضج بطريقة مزعجة : فبينما يسجل تشارلز بتفاهة أن هيلدا فتاة جميلة ، يكون بول "قد عض بالفعل نهدى هيلدا الجميلين بأسنانه" ، وقد غطينا فى حوالى عشرين سطراً مايكفى من الأحداث لملء رواية بحالها على يد كاتب آخر ، وهذا النوع من الكتابة يعتمد فى الواقع على معرفة القارئ بالخطاب القصصى الأكثر تقليدية وواقعية كى يخلّف فيه الأثر المطلوب ، فلا يمكن تمييز أى انحراف إلا بالقياس إلى النمط .

(٤٢)

التضمين

" ألا تعتقد أنه يحسن بك الابتعاد عن النافذة يا عزيزى " ؟

" لماذا ؟ "

" ليس عليك أى ملابس " .

" أحسن وأحسن ... " . واحترامًا لرقتها ، أغلقتُ النافذة بدون أن أعرف نهاية العبارة التى كنت أقولها .

كانت تبتسم لى . وتوجهتُ إليها ووقفت إلى جوارها . كانت تبدو فاتنة ، تستند إلى أحد مرفقيها ، وشعرها الفاحم يغمر كتفها العارى الناعم . وتطلعت من أعلى إلى قمة رأسها .

وفجأة ، تكلمت .

قالت : " ألبرت العظيم " .

ولى أن أنكر أن اسمى ليس " ألبرت " . اسمى جو . جو لان .

ونظرت «ميرتل» نحوى فى تساؤل ماكر .

وأعتقد أننى ابتسمت .

وتوقفتُ بعد برهة .

قالت فى نبرة تفكير عميق : " الرجال محظوظون " . ولم أقل أنا شيئًا : فقد اعتبرت أن هذا الوقت ليس وقت ملاحظات فلسفية . وحملقتُ فى الجدار المقابل .

وتوقفتُ آخر الأمر .

" والآن ؟ " . ونظرتُ إليها فى الوقت الذى استرخت فيه وقد بدا على وجهها تعبير الدهشة .

قلت : " سيتعين عليكِ الآن انتظار الشاى مرة أخرى " .

فأطلقت ميرتل زفرة ثقيلة لامبالية . كانت عيناها مغلقتين . وتناولنا الشاى فى الوقت المحدد .

وليام كوبر : مشاهد من الحياة في الأقاليم (١٩٥٠)

من المستحيل كتابة وصف شامل جامع لأى حدث ، ومن ثم فإن كل الروايات بها فراغات وإغفالات ، ويتعين على القارئ ملء تلك الفراغات والإغفالات من أجل " إخراج النص " (كما يقول نقاد ما بعد البنيوية) ، بيد أنه في بعض الحالات ، تكون هذه الفراغات والإغفالات نتيجة مراوغات أو كتمان غير شعورى من جانب المؤلف (وهذا ما يزيد الأمر أهمية) ، بينما تكون فى حالات أخرى استراتيجية فنية واعية ، للدلالة الضمنية بدلا من التصريح المباشر .

والتضمنين تكنيك مفيد بصورة خاصة عند معالجة الأمور الجنسية . ولقد كانت الرواية دائمًا مهتمة بصورة رئيسية بالجاذبية والرغبة الإيروسيتين ، ولكن الوصف الصريح للسلوك الجنسى فى القصص الأدبى كان ، إلى وقت قريب ، ممنوعًا . والتلميح كان أحد الحلول .

> سألتْ أمى " يا عزيزى ، هل نسيت أن تملأ الساعة ؟ " ... فصاح أبى " يا إله السماوات " ... " هل قاطعت امرأة ما منذ خلق العالم رجلا بمثل هذا السؤال السخيف " . معذرة ، ماذا كان أبوك يقول ؟
>
> ... لا شىء .

ولنا أن نستنتج من هذا الحديث بين " تريسترام شاندى " وقارئه المختلق أن أباه كان " يفعل " شيئًا ما ، أى إنجاب تريسترام .

وفى الفترة الفيكتورية المعروف عنها شدة التزمت ، كان التحفظ الشديد هو طريقة تناول الجنس ، فالروايات كانت للقراءة العائلية ، ولا يمكن أن تتضمن أى شىء قد يعمل " كما قال مستر " بود سناب " شخصية ديكنز " على بعث حمرة الخجل فى خد أىٍ من الشباب " . والمشهد الذى ظهر فى إعداد تليفزيونى حديث لـ " ال . بى . بى . سى " لرواية " آدم بيد " ويمثل " آرثر دونثرون " راقداً على أريكة مع " هتى سوريل " وهى نصف عارية ، لا يوجد أصلا فى رواية جورج إليوت ، مما قد يوحى للقُرَّاء السذج للرواية بأن " هتى " قد حملت عن طريق قبلة بينها وبين آرثر ، كما أن عدم إنجاز الزواج بين دوروثيا " و كازوبون " فى رواية " مدل مارش " للمؤلفة نفسها ، يُنقل إلى القارئ الفطن عن طريق إدق التلميحات ، ومعظمها استعارات مجازية ، وحتى عام (١٩٠٨) ، فى رواية " حكاية الزوجتين العجوزين " ، يمر المؤلف آرنولد بينيت

على ليلة زفاف " صوفيا " مر الكرام ، ولكنه يلمح إلى أنها كانت تجربة غير سارة ومحبِطة عن طريق تقديمها فى سياق مختلف : مشهد إعدام علنى بالجيلوتين ، كله دماء ورمز لعضو الرجل ، يحمل جيرالد صوفيا على مشاهدته فى شهر العسل .

وفى الزمن الذى نشر فيه وليام كوبر روايته " مشاهد من الحياة فى الأقاليم " ، كانت حدود المسموح به قد اتسعت اتساعًا كبيرًا ، إذ إنه ليس من المحتمل أن يصف النشاط المعين الذى يمارسه العاشقان هنا على نحو واضح فى عام (١٩٥٠) دون أن يؤدى ذلك إلى ملاحقة قضائية ، ويذهب كوبر إلى أقصى حدود الصراحة ، داعيًا قرَّاءه إلى استنتاج ما يحدث عن طريق تقديم مشهد بارع وإيروسى على السواء .

كان الراوى وصديقته قد أويا إلى الفراش فى البيت الريفى الذى يشترك فيه مع صديقه " توم " ، وكان على وشك أن يعرض أن يقوم بإعداد قدح من الشاى حين يسمع ما يعتقد أنه صوت سيارة توم ، وينهض من الفراش كيما يستطلع الأمر . وتخبرنا الملاحظة التى تقولها ميرتل أنه عارٍ . وبوسعنا أن نُكمل رده " أحسن وأحسن ... بسهولة ، إذ إنه فيما يبدو مبنى على ملاحظات الذئب التى يوجهها إلى ذات الرداء الأحمر ، ولأننا نعلم أن بقية العبارة غير لائقة ، وتسمح لنا الفقرة التالية أن نتصور الراوى العارى وهو يقف على مستوى أعلى يشرف على عشيقته المتكئة على الفراش ، والعارية أيضًا ، " وفجأة ، نفثت " . وهذا الفعل ينحو دائمًا ، إذا استخدم مع شخص ، إلى أن يكون له مفعول ، وأحيانا بعد حرف من الحروف مثل " فى " ؛ ولكن علينا هنا أن نخمن المفعول . " قالت : ألبرت العظيم " ، ولما كانت الفقرة التالية تزيل أى شبهة فيما يتعلق بشخصية ألبرت ، فإننا نصبح على يقين بأن هذا الاسم هو الكنية المألوفة لمفعول " نفثت " ، (ومما يزيد من متعة القارئ أن هذا يوفر مناسبة للراوى لتقديم نفسه رسميًا بالاسم) ، ولا يُقال لنا عن ماذا " توقفت " ميرتل ، ولكن ، كما هو الحال مع مستر شاندى ، لم يكن توقفها عن الكلام ، إذ إنها تتكلم بعد التوقف وهكذا ، وتؤكد الفقرات القصيرة قصرًا غير طبيعى أن هناك الكثير مما يحدث أكثر مما يقال أو يوصف .

وكوبر ، مثله مثل ستيرن مؤلف تريسترام شاندى ، لا يستخدم التضمين كذريعة مناسبة فحسب ، بل لأنه يحمل نكهة فكاهية مبدعة ، ومع ذلك ، فبعد حوالى عقد من الزمان على صدور تلك الرواية ، اقتلعت محاكمة رواية " عشيق الليدى تشاترلى " كل

المحرمات التي كانت تجعل اللجوء إلى تلك الحيل الفنية أمرًا لازمًا ، مما أسف له الكثير من القرّاء ، وكذلك بعض الكتّاب . فـ " كنجزلي إيميس " ، مثلا ، على الرغم من أن قصصه تهتم اهتمامًا عظيمًا بالسلوك الجنسي ، حرّم على نفسه محاولة تصوير العمل الجنسي ذاته ، وهناك قطعة في روايته الصادرة مؤخرًا ، " الناس الذين يعيشون على التل " ، تبرر وجهة نظره وتصور كذلك كيفية استخدام التضمين في الكلام العادى للإشارة إلى الجنس :

قالت ديزيريه : " سيكون رائعًا أن نأوى إلى الفراش مبكرًا هذه الليلة " . وكان لهذا الاقتراح المباشر في ظاهره عدة مستويات من المعنى . فكلمة ، مبكرًا ، وحدها تعنى ما هى عليه وحسب ، تعبير زمنى أساسًا ، تعلن أنه لن يكون هناك امتداد للمساء ، لا إطالة أو زيارة اجتماعية ... أما أنه سيكون رائعًا الإيواء إلى الفراش مبكرًا فهو يعني لا إقصاء أى نشاط اجتماعى فحسب بل وتضمين ما هو طبيعى ، ما هو محتوم بالفعل ، ما معناه النشاط الجنسي ، وهذا من الأحسن ... من الأحسن جدًا تخمينه عن وصفه .

ومن المؤكد أن المعالجة الصريحة للعمل الجنسي تشكل تحديًا آخر للصنعة الفنية الروائية – في كيفية تجنب استعمال لغة المواد الإباحية ، وكيفية إزالة الألفة عن قائمة الأفعال الجنسية ؛ المحدودة بطبيعتها ، بيد أننى لا أنوى تناول هذا الموضوع فى هذا الكتاب .

(٤٣)

العنوان

وتمت كتابة المجلد الأخير في أربعة عشر يومًا ، وقد قام " ريردون " بهذا الإنجاز وارتفع به إلى درجة عليا من درجات البطولة ، فقد كان عليه أن يجاهد في مجالات أبعد من مجرد التأليف ؛ فما كاد يبدأ حتى واجهته نوبة حادة من الا[لم] المباجو ؛ وكان عذابا بالنسبة له طيلة ثلاثة أيام أن يتمكن من البقاء أمام مكتبه وكان يروح ويجيء هنا وهناك كالمُقعد ، وبعد ذلك أصيب بالصداع واحتقا[ن] الحنجرة والضعف العام ، وقبل نهاية فترة الأسبوعين ، أصبح من الضروري التفك[ير] في الحصول على قدر صغير آخر من النقود ، فحمل ساعته إلى محل الرهونات و[ذ]لك أن تتصور أنها لم تكن ضمانا لأي قدر كبير من المال) ؛ كما باع عددًا آخر صغيرا من الكتب ، على الرغم من كل ذلك ، فقد أنهى الرواية . وحين كتب كلمة " النهاية " اضطجع إلى الوراء ، وأغمض عينيه ، وترك الزمن يمر في هدوء لمدة ربع ساعة .

وبقى أن يحدد عنوان الرواية ، بيد أن ذهنه رفض أن يبذل أي جهد آخر ؛ وبعد عدة دقائق من البحث الواهن ، قام ببساطة باختيار اسم الشخصية النسائية الرئيسية : مارجريت هوم ، لابد أن يكون ذلك مناسبًا للكتاب ، ومع تسطير آخر كلمة في الرواية ، كانت كل مشاهدها وشخصياتها وحواراتها قد انسابت كلها بالفعل في زوايا النسيان ؛ ولم يعد يعرف شيئًا منها ولا يهمه أمرها .

جورج جيسنج : شارع جراب الجديد (١٨٩١)

عنوان الرواية هو جزء من نصها - أول جزء يصادفه القارئ في الواقع - ولذلك فله قدرة مهمة على أن يجذب انتباهه ويشكله ، ولقد كانت عناوين أوليات الروايات الإنجليزية تتبنى دائمًا على الشخصيات الرئيسية فيها : مول فلاندرز ، توم جونز ، كلاريسا ، كانت القصة تشكل نفسها في صورة السيرة والسيرة الذاتية للأشخاص ، وأحيانا تتنكر في هذه الهيئة ، وقد أدرك من أتى بعد ذلك من الروائيين أن العناوين يمكن أن توحي بمواضيع معينة (العقل والإحساس) أو بسر ملغز (ذات الرداء الأبيض) أو أن تعد بنوع معين من البيئة والجو (مرتفعات وذرنج) ، وفي مرحلة ما من القرن التاسع عشر ، بدأ الروائيون يربطون رواياتهم بمقتبسات أدبية رنانة (بعيدًا عن زحمة الجماهير) ، وهو اتجاه استمر خلال القرن العشرين (حيث لا تخطر الملائكة ؛ حفنة من تراب ؛ لمن تقرع الأجراس) ، على الرغم من أنه قد أصبح الآن يعتبر مبتذلا نوعًا ما . أما المحدثون العظام فقد مالوا إلى اختيار العناوين الرمزية أو الاستعارية مثل : قلب الظلمات ؛ عوليس ؛ قوس قزح - في حين أغرم الروائيون الأحدث منهم بالعناوين الغريبة ، الملغزة ، غير المألوفة ، مثل : " الحارس في الحقول " تاريخ العالم في عشرة فصول ونصف " ؛ " إلى البنات السود اللاتي يفكرن في الانتحار حين يصبح قوس القزح غير كاف " .

وبالنسبة للروائي ، يمثل اختيار عنوان الرواية جزءًا مهمًا من أجزاء العملية الإبداعية ، إذ هو يلقي ضوءًا كثيفًا على المحتوى الذي يُفترض أن يكون في الرواية . فتشارلز ديكنز مثلا ، كتب أربعة عشر عنوانًا محتملا للرواية المسلسلة التي كان يخطط للبدء فيها في مطالع عام ١٨٥٤ : " كما قال كوكر " ، " برهن على ذلك " ، " أشياء عنيدة " ، " وقائع مستر جرادجرايند " ، " حجر الرحى " ، " أوقات عصيبة " ، .... ومعظم هذه الأسماء توحي بأن ديكنز في تلك المرحلة كان مشغولا بموضوع النزعة النفعية كما جسدها في مستر جرادجرانيد ، ويتوافق اختياره النهائي لعنوان " أوقات عصيبة " مع الشواغل الاجتماعية الأوسع نطاقًا التي تناولتها الرواية في صورتها النهائية .

وعدم الاكتراث الذي يبديه " ريردون " بتسميه روايته دليل على فقدانة الإيمان بمهنتة ككاتب فبعد أن عمد في نزوة من نزواته إلى الزواج إثر نشره عددًا من الروايات ذات القيمة الأدبية المتواضعة والمبيعات القليلة ، يضطر إلى إخراج كتب في صيغة

الثلاثة أجزاء التي يكرهها ، وأن يكتب بمعدل لاهث كيما يتمكن من العيش ، وكان جيسنج يعبر في هذه الرواية عن إحباطه الذاتي بوصفة كاتبًا مكافحًا ، ولذلك فقد فكر طويلا في العنوان الذي سيعطية لها ، وكما شرح لأحد المراسلين الأجانب ، فإن " شارع جراب كان موجوداً بالفعل في لندن منذ حوالي مائة وخمسين عامًا ؛ يعتبر بالنسبة لـ « ألكساندر بوب » ومعاصرية رمزًا للمؤلفات ذات القيمة المتدنية ... ويعد مقامًا لا للفقراء فحسب ، بل وللكتّاب المغمورين " . وفي زمن جيسينج ، أصبح سوق الأدب أكبر بكثير وامتلأ بالتنافس وأصبح أكثر إدراكًا لأهمية الدعاية ، ويريدون صورة رائعة لكاتب لا يملك القدر من الموهبة أو اللوم ما يكفي لكي يبقى في هذا الوسط . وهذا هو نفس وضع صديقة الشاب المثالي بيفين الذي لا يزال مفعمًا بالحماس والمثالية ويخطط لكتابة رواية ذات شكل مبتكر يسجل فيها بأمانة الحياة الخاملة لرجل عادي ، ويمثل إعلانه لعنوانها إحدى الفكاهات القليلة في رواية " شارع جراب الجديد " : لقد قررت أن أكتب رواية عنوانها « السيد بيلي ، البقال » . وحين تُنشر أخيراً ، تنال إعجاب أصدقائه ، ولكن النقاد يحملون عليها ، فينتحر بيفين في هدوء ، بينما يكون ريردون قد مات في هذه الأثناء من كثرة العمل ، ورواية " شارع جراب الجديد " ليست بالكتاب المبهج ، بيد أنها دراسة لا تُضارع عن أمراض الحياة الأدبية ، ولا تزال مهمة بصورة تثير الدهشة .

ولقد كانت الروايات دائمًا سلعا بقدر ما هي أعمال فنية ، ولذلك فالاعتبارات التجارية يمكن أن تؤثر في اختيار العنوان ، أو تتسبب في تغييره إلى عنوان آخر ، وقد عرض توماس هاردي على دار نشر ماكميلان أن تختار بين عنوانين هما : " فتزبيرز في هنتكوك " و " أهل الغابات " ؛ ولا غرابة أن تميل الدار إلى اختيار العنوان الثاني ، وكانت رواية فوردمادوكس فورد " الجندي الحميد " معنونة أصلا " القصة الأشد حزنًا " (بالطبع) ؛ ولكنها صدرت في وسط الحرب الكبرى ، وأقنعه الناشرون أن يقبل عنوانًا أقل مدعاة للاكتئاب وأكثر إثارة للعاطفة الوطنية ، ويبدو أن عنوان رواية مارتين آميس الثانية " أطفال موتى " (١٩٧٥) كان مفزعًا بالنسبة لناشري طبعته الشعبية التي صدرت بعد ذلك بعامين تحت عنوان " أسرار غامضة " . وقد أغراني الناشرون الأمريكيون لروايتي " ما مدى إمكانياتك ؟ " أن أغير عنوانها إلى " أرواح وأجساد " على أساس أن العنوان البريطاني سيدعو أصحاب المكتبات الأمريكية إلى وضع الكتاب ضمن كتب اكتساب المهارات الذاتية ، وهي حجة سخيفة

طالما أسفت أنني قد سلمت بها . (ولا أدرى ماذا كانوا هم فاعلين برواية كارول كلولو " دليل المرأة إلى الخيانة الزوجية " أو رواية جورج بيريك " دليل عملى للحياة ") ، ولقد رغبت أن أسمى روايتى الثالثة " المتحف البريطانى يفقد سحره " ، وهو سطر من أغنية " يوم ضبابى فى لندن " ؛ ولكن لم تسمح لى شركة جرشوين للنشر بذلك ، لهذا فقد تعين علىّ أن أغير العنوان فى آخر لحظة إلى " المتحف البريطانى ينهار " ، رغم أن إلهامات الأغنية سالفة الذكر تركت آثارها فى اليوم المفرد الملبد بالضباب الذى تقع فيه أحداث الرواية ، وربما كانت العناوين تشكل دائمًا أهمية أكثر بالنسبة للمؤلفين عنها للقراء الذين كثيرا ما ينحون ، كما يعلم كل كاتب ، إلى نسيان أو تحريف أسماء الكتب التى يزعمون أنهم معجبون بها . ولقد أشاد بى البعض لرواياتى لى عناوينها " تغيير الزوجات " و " تبادل الأمكنة " و " قطعة نقدية صغيرة " (*) . كما ذكر الأستاذ «برنارد كريك» فى خطاب له أنه قد استمتع بكتابى " التصدى للأمر " ، ولكنه ربما كان يتصدى لى أنا بقوله ذاك ، (ولم أستطع أن أعرف أى كتاب من كتبى كان يقصد بكلامه) .

(*) رواية «ديفيد لودج» المقصودة عنوانها " تغيير الأمكنة Changing Places " .

(٤٤)

الأفكار

« ارجوك » يجب أن أفعل شيئًا . هل أنظف حذاءك ، اسمع سألحس وأقبل حذاءك " ويا أخوتي ، فلتصدقوا ذلك أو لتلعقوا مؤخرتي ، ركعت بالفعل على ركبتي وأخرجت « يازيكي " الأحمر ميلا ونصف إلى الأمام كي ألعق حذاءه " الجرازني القوني " بيد أن كل ما فعله هذا " القيك " هو أن ركلني ركلة خفيفة على فمي ، وعند ذاك بدا لي أن الغثيان والألم لن يعاوداني إذا أنا اقتصرت على القبض على كاحليه بذراعي والقيت بهذا " الجرازني " "البراتشني" أرضًا وهذا ما فعلته ، مما شكل له دهشة " بولشية " حقيقية ، أنه سقط طريحا وسط ضحكات عالية من الجمهور القوني» " ولكنني حين طرحته أرضًا أحسست بذلك الشعور المخيف يزحف على ، لدرجة أنني مددت إليه ذراعي لمساعدته على النهوض ، ونهض فعلا وحينما كان يستعد لإعطائي ركلة محترمة وقاسية على " الليتسو " قال الدكتور برودسكي :

- حسنًا ، يكفي هذا

وهكذا انحنى ذلك " القيك " المخيف نصف انحناءة وابتعد في خطوات راقصة ، كأنه ممثل ، بينما أضيئت الأنوار من فوقي فرمشت بعيني وبدأ فمي يتهيأ للعويل ، وقال الدكتور برودسكي للجمهور :

- كما ترون حضراتكم ، يشعر بموضوعنا بدافع إلى فعل الخير لأنه يشعر بدافع إلى فعل الشر ، ذلك أن النية إلى اللجوء إلى العنف تبدو مواكبة لمشاعر عميقة من التعب الجسماني ، وحتى يخفف من ذلك التعب ، يتعين على الموضوع أن ينتقل إلى اتجاه مضاد . هل من أسئلة ؟ فدمدم بصوت شره عميق ، حدست أنه صوت "شابلين" السجن " " الاختيار . ليس أمامه أي نوع من الاختيار ، أليس كذلك ؟ إن المصلحة الشخصية ، الخوف من الألم الجسماني ، هي التي دفعته إلى القيام بذلك العمل الشائن من تحقير الذات ، إن عدم الصدق في هذا التصرف واضح العيان ! إنه لم يعد شخصًا يقوم بعمل شرير ، بل لم يعد أيضا مخلوقا قادرًا على الاختيار الأخلاقي

أنتوني بيرجيس : البرتقالة الميكانيكية (١٩٦٢)

إن مصطلح " رواية الأفكار " يوحى عادة بكتاب لا يهتم كثيرًا بالناحية القصصية ، تناقش فيه شخصيات ذات براعة تعبيرية خارقة للمألوف مسائل فلسفية وتتبادل فيما بينها الأفكار ، مع فترات راحة قصيرة للطعام والشراب والغزل ، وهو تقليد راسخ يعود إلى محاورات أفلاطون ، بيد أنه الآن قد عفى عليه الزمن ، ففى القرن التاسع عشر ، مثلا ، نُشرت المئات من الروايات ، جرى فيها عرض أوجه النظر المتصارعة حول الأنجليكانية بأنواعها ، والكاثوليكية والمنشقين ، والمتشككين ، بهذه الطريقة ، مع شيء من الميلودراما كي تجعل الرواية تناسب متطلبات المكتبات المتنقلة ، ومعظم هذه الروايات منسية تمامًا فى أيامنا هذه عن حق ، ذلك أن الأفكار التى تتضمنها لم يعد لها أى أهمية ، وعرضها بتلك الصورة قد جرد الشخصيات والأحداث من كل حياة .

ويُطلق أحيانا على هذا النوع من الروايات اسم Roman a These أى الرواية ذات الرسالة ؛ وكوننا استعرنا ذلك الاصطلاح من اللغة الفرنسية أمر ذو مغزى ، ذلك أن رواية الأفكار ، سواء احتوت على رسالة معينة أو كانت أوسع نطاقًا من ذلك من الناحية التأملية والجدلية ، كانت دائمًا فيما يبدو تتبدى فى أفضل حالاتها فى أدب أوروبا القارية عنه فى الأدب الإنجليزى ، وربما كان ذلك يتصل بما لوحظ غالبًا من عدم وجود طبقة من الإنتليجنسيا ، التى تحدد هويتها على ذلك النحو ، فى المجتمع الإنجليزى ، وهى حقيقة تعزى أحيانا إلى أن بريطانيا لم تمر بثورة منذ القرن السابع عشر ، وأنها بقيت بعيدة نسبيًا عن الاضطرابات التى مرت بها أوروبا فى تاريخها الحديث . ومهما كان السبب ، فإن دستويفسكى وتوماس مان وروبرت موزيل وجان بول سارتر هم روائيون لا نجد لهم مقابلا حقيقيًا فى الأدب الإنجليزى الحديث ، وربما كان د.هـ. لورانس هو الأقرب إليهم ، خاصة فى روايته " نساء عاشقات " ولكن الأفكار التى تناقشها وتعرضها أعماله شخصية للغاية ، وتكاد تكون غريبة ، واتخذت وجهة نظر بعيدة عن التيارات الرئيسية للفكر الأوروبى الحديث .

وبطبيعة الحال ، فإن أى رواية ذات قيمة أكبر من مجرد نظرة عابرة ، تتضمن أفكارًا وتثير أفكارًا ، ويمكن مناقشتها على أساس الأفكار ، بيد أننا نعنى بتعبير « رواية أفكار " الرواية التى تكون الأفكار فيها هى مصدر حيوية العمل ، وهى التى تؤصل وتشكل وتدفع الزخم القصصى ، بدلا مثلا ، من العواطف ، أو الاختيار الأخلاقى ، أو العلاقات الشخصية ، أو تحولات المصائر الإنسانية ، ومن هذا المنطلق ،

كان الروائيون الإنجليز يفضلون معالجة الأفكار معالجة مباشرة أما فى القصص الكوميدية والساخرة (بما فيها روايات الحياة الجامعية) أو فى مختلف أشكال الحكايات الخرافية أو الخيال الطوبائى أو المضاد للطوبائية ، وقد أوردت سابق لمحات عن أمثلة من النوعين - " رجل التاريخ " لمالكولم برادبرى و "إيرهون" لصمويل بتلر ، على سبيل المثال ، وتنتمى رواية " البرتقالة الميكانيكية " لأنتونى بيرجيس إلى النوع الثانى .

وقد " أورد أنتونى بيرجيس " فى سيرته الذاتية أنه قد استلهم هذه الرواية من السلوك الإجرامى لشباب الأشقياء الذين تجمعوا تحت الاسم القبلى "مودز وروكرز" فى بريطانيا قرب الستينيات ، والمشكلة الأزلية التى طرحها وجودهم : كيف يمكن لمجتمع متمدين أن يحمى نفسه دون المساس بمستوياته الأخلاقية الخاصة ؟ ويشير بيرجيس الكاثوليكى :" "لقد أحسست أن الرواية يجب أن تقوم على أساس ميتافيزيقى أو دينى ، الاستئصال الزائف للإرادة الحرة عن طريق التكييف العلمى ؛ والقضية هى أنه يمكن لهذا أن يكون شرًا أكبر من الشر الذى يمثله الاختيار الحر " .

وتقص الرواية بأسلوب الاعتراف العامى على لسان أليسكى ، وهو شقيق شاب وغد مدان بجرائم جنس وعنف فظيعة ، وقد وافق كى يحصل على إطلاق سراحه من السجن على الخضوع لعلاج النفور البافلوفى ، وفيه يجرى إطلاعه على أفلام تمتلىء بأنواع الجرائم التى ارتكبها مصحوبة بإعطائه حبوبًا تفضى إلى الشعور بالغثيان . وتستبين فعالية العلاج فى المشهد الذى تصوره القطعة المقتبسة من الرواية ، ففى حضور جمهور من علماء الجريمة ، يقوم ممثل مأجور لهذا الغرض بإغاظة أليكس والإساءة اليه ، ولكن حينما يشعر آليكس بدافع للرد عليه يتغلب عليه الإحساس بالغثيان وينتهى إلى الوضع السلمى الذى رأيناه عليه ، ويتساءل واعظ السجن عما إذا كان قد فقد آدميته فى هذه العملية .

وكما هو الحال فى كثير من روايات الأفكار المماثلة - " لا أنباء من أى مكان " لموريس ، " عالم جديد جسور " لهكسلى ، " ١٩٨٤ " لأورويل ، مثلا - يجرى أحداث البرتقالة الميكانيكية فى المستقبل (ولكن ليس المستقبل البعيد) ، وذلك حتى يكون بوسع المؤلف أن يحدد ملامح قضيته الأخلاقية باقتصاد درامى ودون أن يتقيد بالالتزامات التى تفرضها الواقعية الاجتماعية ، وتتمثل " ضربة المعلم " التى قام بها

بيرجيس هنا فى التوفيق بين تلك الوسيلة المألوفة بصيغة مبتكرة للغاية مما أسميته ، عند مناقشتى رواية سالنجر " الحارس فى الحقول " بأسلوب " السرد الشفاهى فى سن المراهقة " (انظر الفصل الرابع) ، فالمراهقون والمجرمون على السواء يستخدمون اللهجة العامية كعبارات قبلية مبتذلة جوفاء ، وذلك من أجل أن يميزوا أنفسهم عن مجتمع الكبار المحترمين . ويتخيل بيرجيس بريطانيا فى السبعينيات ، وقد اتخذ الشباب المنحرف أسلوبًا فى الكلام خاضع لتأثر اللغة الروسية (وهو خيال لم يكن غريبًا فى الأيام التى شهدت إطلاق روسيا قمرها الصناعى الأول ، عنه فى أيامنا هذه) . وأليكس يحكى قصته لجمهور يفترض أنه " دروجز " (أصدقاء بالروسية) ، فى تلك الرطانة المعروفة بكلمة " نادسات " (وهى كلمة تفيد سن المراهقة) ، رغم أنه يستخدم الإنجليزية الرصينة فى تعامله مع الرسميين من المسئولين ، وهناك شىء من العامية المقفاة فى تلك الرطانة (شارلى = شارلى شابلن = شابلين) ، بيد أنها مشتقة أساسًا من اللغة الروسية ، ومع ذلك ، لايتعين على القارئ أن يكون عارفًا بالروسية كيما يخمن أن كلمة « يازيك » تعنى اللسان ، و « جرازنى » معناها قذر ، بينما « فونى » عفن ، خاصة إذا كان قد قرأ المائة صفحة السابقة على القطعة المقتبسة من الرواية ، وقد أراد بيرجيس لقرائه أن يتعلموا تدريجيًا لغة الـ « نادسات » وهو يطالعون الرواية ، ويستنبطون معنى الكمات المستعارة من الروسية من السياق ومن دلائل أخرى ، وبهذا يتعرض القارئ ذاته الى نوع التكييف البافلوفى ، وإن كان مدعومًا فى هذه الحالة بجائزة (استطاعته متابعة وفهم الرواية) بدلا من عقاب ، وثمة حافز مضاف هو أن اللغة المقدمة بذلك الأسلوب تبقى الأعمال المفزعة التى تصفها على مبعدة جمالية خاصة ، وتحمينا من أن نشعر بالتقزز ، أو الإثارة ، أكثر من اللازم . وحين قام المخرج ستانلى كوبريك بتحويل الرواية الى فيلم، نتج عن ذلك دليل ساخر آخر على قوة التكييف فيها : ذلك أن ترجمة كوبريك البارعة لأحداثها العنيفة الى الوسائل المرئية للسينما ، وهى أكثر خداعًا وأسهل منالا ، قد جعلت من الفيلم حافزًا للقيام بأعمال الانحراف ذاتها التى يُخضعها للدراسة ، مما دعا المخرج إلى سحبه من دور العرض .

(٤٥)

الرواية غير الخيالية

وشيئًا فشيئًا ، نلاحظ شخصًا رابعًا ، يرتدى قبعة وباروكة شعر ، يتأبط ذراع أحد الخدم ، ممن يبدون من طراز حاملى الرسائل ؛ ويخرج هو أيضًا من باب « فيلكيبه » ويسقط أحد أربطة حذائه وهو يمر أمام الحراس ، وينحنى ليلتقطه ثانية . ومع هذا ، يستقبله سائق العربة المستأجرة بترحاب أكبر ، والآن ، هل اكتملت حمولة العربة ؟ ليس بعد ، فالسائق لم يزل ينتظر . ولكن ، أواه ! لقد أبلغت الخادمة المزيفة « جوفيون » بأنها تعتقد أن العائلة الملكية تعتزم الهروب فى هذه الليلة ذاتها ، وقام جوفيون الذى يرتاب فيما ترى عيناه ، باستدعاء لافاييت ، وتخترق عربة لافاييت بفوانيسها الموقدة قوس « كاروسيل » فى تلك اللحظة التى تعمد سيدة ترتدى قبعة عريضة من قبعات الفجر وتعتمد على ذراع أحد الخدم ، ويبدو هو الآخر من حملة الرسائل ، إلى إفساح الطريق كى تمر العربة ، بل وتحملها النزوة الى لمس قوائم إحدى عجلاتها بخيزرانتها ، وهى نوع من العصا كان من عادة الحسان حملها فى ذلك الوقت ، وبعد أن مرت أضواء عربة لافاييت ، ساد الهدوء كل أنحاء بهو « الأمراء » ، والحراس واقفون فى أماكنهم وغرف جلالة الملك مغلقة ومستغرقة فى تمام السكينة . هل أخطأت خادمتك المسكينة ؟ حذار ياجوفيون ، أشد ما يمكنك الحذر ، فالحقيقة أن الخيانة كلها تقبع وراء تلك الجدران !

ولكن ، أين تلك السيدة التى ترتدى قبعة عريضة من قبعات الفجر وأفسحت الطريق أمام العربة ومست إطار إحدى عجلاتها بخيزرانتها ؟ آه أيها القارئ ، أن تلك السيدة هى ملكة فرنسا ! كانت قد خرجت سعيدة من ذلك القبو الداخلى ، إلى ميدان كاروسيل ، وليس الى شارع « إيشيل » . وقد أربكتها مواجهة العربة وضوضائها ، فاستدارت يمينًا بدلا من الشمال ، ولم تكن هى ولا خادمها يعرفان باريس ؛ ولم يكن الخادم ، فوق كل شىء خادمًا بل أحد قادة الحرس متخفيًا فى زى الخدم ، وتوجها مخطئين ناحية النهر وتجاه جسر « رويال » ، وغاصا فى يأس فى شارع « باك » بعيدًا عن عربتها وسائقها الذى كان ما يزال منتظرًا ، كان ينتظر وفؤاده يطير شعاعًا ، تنتابه المخاوف ، وأن كان عليه أن يخفيها بعناية ، تحت معطفه الثقيل .

ودقت جميع ساعات أبراج كنائس المدينة منتصف الليل ، وكان معظم الناس غارقين فى النوم ، وكان سائق العربة المستأجرة يترقب وقد غمره القلق الشديد ، ويقترب منه أحد رفاقه من الحوذية ويجاذبه أطراف الحديث ، ويرد عليه السائق فى مرح بلغة الحوذية . ويتقاسم صاحبا الحرفة الواحدة قدراً من النشوق ، ولكن لايمكنهما الذهاب للشراب معًا ، ويفترقان بعد تبادل التحية ، يالرحمة السماء : ها هى أخيرًا الملكة تأتى بقبعتها الفجرية ، وقد سلمت من المخاطر ، وتعين عليها السؤال عن الطريق . ودلفت هى أيضا داخل العربة ، بينما قفز خادمها إلى أعلى كما فعل سابقه الذى كان أيضا من قادة الحرس ! والآن ، أيها السائق الغريب – أنت أيها الكونت دى فيرسن ، فقد عرف القارئ هويتك – إلى الأمام !

توماس كارلايل : تاريخ الثورة الفرنسية (١٨٣٧)

« الرواية غير الخيالية » هو اصطلاح سكّه لأول مرة الروائى « ترومان كابوتى » ليصف كتابه « مع سبق الإصرار : بيان واقعى لجريمة قتل متعددة وعواقبها » (١٩٦٦) ، ففى عام ١٩٥٩ ، جرى قتل أربعة أشخاص من أسرة نموذجية فى وسط غرب الولايات المتحدة بطريقة وحشية وبدون سبب على يد اثنين من المتشردين المختلين نفسيًا من الطبقة الدنيا الأمريكية ، ودرس كابوتى تاريخ الأسرة ووسطها الاجتماعى ، وأجرى مقابلات مع المجرمين المحكوم عليهما بالإعدام ، وشهد تنفيذ الحكم فيهما فى نهاية الأمر ، ثم كتب بعد كل هذا بيانًا بالجريمة وآثارها ، أدمج فيه تلك الوقائع المدروسة بعناية شديدة فى قصة شائقة لا تختلف فى أسلوبها أو بنائها عن أى رواية ، وقد كان ذلك الكتاب بمثابة بداية لتيار من القصص التسجيلية فى العصر الحديث ، من أبرزها كتب مثل « الراديكالى الأنيق » و « العنصر الأساسى » لتوم وولف ، و «جيوش الظلام» و « أغنية الجلاد » لنورمان ميلر ، و « قائمة شندلر » لتوماس كنيللى ومصطلح « الرواية غير الخيالية » هو عنوان بادى التناقض ، وليس عجبًا أن تكون الكتب من هذا النوع مثار شك وجدل بالنسبة لهويتها النوعية ، أهى أعمال تاريخية ، أم صحفية ، أم خيالية ؟ فكتاب « قائمة شندلر » ، على سبيل المثال (المبنى على قصة حقيقية مدهشة عن رجال أعمال ألمانى يستخدم موقعه بوصفه صاحب شركة تستخدم عمّال السخرة فى بولندا المحتلة من النازيين كيما ينقذ حياة كثير من اليهود) نُشرت بوصفها عملا غير خيالى فى أمريكا ولكنها فازت بجائزة « بوكر» للرواية فى بريطانيا .

وقد بدأ توم وولف حياته الأدبية بوصفه صحفيًا يغطى المظاهر الأشد غرابة للثقافة الشعبية الأمريكية ، ثم بدأ يطور مواضيعة على شكل قصص مطولة مثل « الراديكالى الأنيق » ، وهو وصفه الفكاهى الماكر لبعض المفكرين التقدميين النيويوركيين الذين يرعون لقاء لجمع المال لحركة « الفهود السوداء » . وكان بعض الكتّاب الآخرين يعملون على ذلك النسق نفسه فى أمريكا فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ، واعتبر وولف نفسه رئيسًا لحركة أدبية جديدة دعاها «الصحافة الجديدة » ، وهو عنوان مجموعة قطع حررها بنفسه عام ١٩٧٣، وقد أعلن فى مقدمة ذلك الكتاب أن « الصحافة الجديدة » قد استولت على المهمة التقليدية للرواية وهى وصف الواقع الاجتماعى المعاصر ، بعد أن أهملها الروائيون الأدبيون الذين استحوذت عليهم الأسطورة والحكاية الخرافية والخدع الميتاقصصية لدرجة لاتسمح لهم

بملاحظة ما يجرى من حولهم ، (وقد حاول وولف نفسه فيما بعد ، بشيء من النجاح ، أن يعيد إحياء الرواية الاجتماعية البانورامية فى « محرقة الغرور ») .

وفى الرواية غير الخيالية ، أو الصحافة الجديدة ، أو الحقائق القصصية Fac-) tion = facts + fiction) ، أو أى اسم نطلقه عليها ، يولّد التكنيك الروائى إثارة وتكثيفًا وقوة انفعالية لا يطمح اليها الإخبار الصحفى أو التاريخ التقليديين ؛ بينما الضمان بالنسبة للقارئ بأن القصة « واقعية » تعطيها دافعًا لايمكن لأى قصة أن تضارعها تمامًا ، على الرغم من أن هذا النوع يمثل شكلا شائعًا من أشكال السرد اليوم ، فقد كان موجوداً فى الواقع منذ زمن طويل تحت مختلف الأقنعة ، فالرواية ذاتها بوصفها شكلا أدبيًا قد نشأت فى جانب منها من الصور الصحفية المبكرة - الأوراق المطبوعة ، والملزمات ، و « اعترافات » المجرمين ، وأخبار الكوارث ، والمعارك ، والأحداث الغريبة ، التى كانت تُنشر كلها بوصفها قصصًا حقيقية على قرَّاء يتلهفون عليها ويصدقونها ، على الرغم من أن تلك المنشورات لابد وأنها كانت تتضمن بعض التلفيقات ، وقد بدأ دانييل ديفو عمله كروائى عن طريق تقليد تلك القصص التسجيلية المزعومة ، فى أعمال مثل « القول الفصل بشأن شبح المدعوة مسز فيل » و « يوميات عام الطاعون » ، وقبل ظهور الأسلوب التاريخى « العلمى » فى أواخر القرن التاسع عشر ، كان هناك الكثير من الصلات المتبادلة بين الرواية والتاريخ ، فوالتر سكوت يعتبر نفسه مؤرخًا بقدر ما هو روائى ، وقد كتب كارلايل مؤلفه « الثورة الفرنسية » كروائى أكثر منه مؤرخ حديث .

وقد ميز توم وولف ، فى مقدمته لمختارات « الصحافة الجديدة » ، أربعة أساليب تكنيكية استعارتها من الرواية : (١) سرد القصة عن طريقة مشاهد بدلا من تلخيصها ؛ (٢) تفضيل الحوار على السرد غير المباشر ؛ (٣) تقديم الأحداث من وجهة نظر أحد المشاركين فيها بدلا من منظور غير شخصى ؛ (٤) تضمين تفاصيل عن مظهر الناس وثيابهم وما فى حوزتهم وحركاتهم الجسدية .. الخ التى تقوم فى الرواية الواقعية بدور المؤشر على طبقة الشخصيات وطابعا ومركزها ووسطها الاجتماعى ، وقد استخدم كارلايل كل هذه الأدوات فى « الثورة الفرنسية (١٨٣٧) ، وأدوات أخرى لم يذكرها وولف ، مثل فعل » الحاضر التاريخى « الزمنى ، وإشراك القارئ بوصفه ساردًا ، من أجل خلق الإيهام بأننا نشهد أحداثًا تاريخية أو نسترق السمع إليها .

والقطعة المقتبسة تصف فرار لويس السادس عشر وماري أنطوانيت وأولادهما في يونيو ١٧٩٢ من قصر التويلري حيث حددت الجمعية الوطنية إقامتهم ، على سبيل الرهائن ضد أي غزو لفرنسا من جيرانها من الدول الملكية ، وقد دبر الكونت السويدي فيرسن الهروب الليلي ، الذي يستخلص منه كارلايل أكبر قدر من التشويق السردي . فأولا (قبل القطعة المقتبسة مباشرة) يقوم بوصف « عربة زجاجية » (أي مستأجرة) عادية تنتظر في شارع إيشيل بالقرب من التويلري ، وبين حين وآخر ، يخرج أشخاص غير محددين وملتفون بالثياب من باب للقصر ليس أمامه حرس ويدلفون الى تلك العربة . وأحد هؤلاء الأشخاص ، كما يمكن أن نخمن ، هو الملك متنكراً ، « يفقد رباط حذائه » ، وهو يمر أمام أحد الحراس » – وهي أداة لزيادة التشويق مألوفة في قصص المغامرات ، ويخلع كارلايل على التشويق صوتًا سرديًا : " والآن ، هل اكتملت حمولة العربة ؟ ليس بعد ... " . وفي أثناء ذلك ، بدأت الشكوك تتردد داخل القصر ، مهددة الخطة كلها . ويقوم كارلايل ، في سلسلة من العبارات السريعة التي تحدق بالزمن ، بتلخيص هذه التطورات ويعيد قصته ثانية إلى الحاضر ، " في تلك اللحظة " التي يصل فيها لافاييت قائد الحرس الوطني للتحري عن الأمر ، وكان آخر من تنتظرهم العربة المستأجرة هي "ماري أنطوانيت " وقد أخفت وجهها وراء قبعة من قبعات الفجر ، وتعين عليها أن تفسح الطريق أمام عربة لافاييت كيما تمر من تحت القوس ، كأنما تصور مدى الخطر الذي تعرضت له ، تقوم بلمس قوائم العجلة بعصا زخرفية صغيرة تدعى خيزرانة " كان من عادة الحسان حملها في ذلك الوقت " ، ويقوم كارلايل طوال القطعة باستخدام الملابس بطريقة ترضي وولف تمامًا ، كيما يوضح كلا من المركز السامي للأشخاص ومدى ما يتكبدون لأجل إخفاء ذلك المركز .

وتجهل الملكة وحارسها الخاص جغرافية عاصمة بلدهما لدرجة أنهما يضلان الطريق على الفور ، وهي نقطة ساخرة لطيفة تزيد أيضًا من التشويق ، وتتمثل في سائق العربة ، الذي ينتظر " وفؤاده يطير شعاعًا ، تنتابه المخاوف ، وإن كان عليه أن يخفيها بعناية ، تحت معطفه الثقيل " . وربما كان القارئ قد خمّن بالفعل أن هذا الشخص هو الكونت فيرسن نفسه ، ولكن كارلايل ، بتأخيره الكشف عن هويته ، يضيف مزيدًا من الأسرار إلى الخلطة القصصية ، ووجهة النظر الرئيسية المستخدمة في الفقرة الثانية هي وجهة نظر فيرسن ، فهو الذي يهتف " يالرحمة السماء ! " ،

بصوت خفيض أو فى داخليته ، حين تظهر "مارى أنطوانيت " آخر الأمر ، والأثر الذى يهدف إليه هذا الأسلوب السردى هو بالطبع أن يجعل القارئ يشعر بالتوحد مع محنة الأسرة الملكية الهاربة ، وربما ويظهر المشهد بالفعل تعاطف كارلايل شعورياً معها ، على الرغم من أنه فى الكتاب ككل يصور الثورة بوصفها ربة الانتقام الذى جلبه " النظام القديم " على نفسه بأعماله .

وقد غرق كارلايل فى وثائق الثورة الفرنسية كما لو أنه مؤرخ ، وبعد ذلك أخذ يعيد تركيب هذا الكوم من البيانات ويضعها فى قالب روائى كما يفعل أى روائى يكتب عن الأخلاق والعادات ، ولا عجب أن كان "تشارلز ديكنز " مفتتنا بالكتاب ويحمله معه أنّى ذهب عند نشره لأول مرة ، وليست " قصة مدينتين " وحدها هى المدينة للمثال الذى خطه هذا الكتاب ، ولكن أيضًا كل روايات ديكنز البانورامية عن المجتمع الإنجليزى . ولا أدرى إذا كانت كل التفاصيل الواردة فى القطعة المقتبسة لها مصدر يوثّقها ، بيد أن حركة مارى أنطوانيت بخيزرانتها أمر شديد التحديد لدرجة أننى لا أعتقد أن كارلايل يخاطر باختلاقه ، رغم أنه لا يذكر مصدرًا له ، أما فكرة اختبار اتخاذ الكونت فيرسن شخصية سائق عربة مستأجرة عن طريق محادثة مع سائق آخر حقيقى ، فهى أكثر مدعاة للشك ، لأنها تزيد من عنصر التشويق على نحو مناسب ، وربما كان كارلايل يتوقع مثل هذا التشكيك ، فهو قد أورد مصدرين لتلك الواقعة فى الحاشية ، ذلك أن هذا النوع من الكتابة يعتمد على المقولة القديمة التى تقول إن الواقع أغرب من الخيال .

(٤٦)

الميتاقصة (القصة عن القصة)

محبوبون ، نساء سمينات ، حمقى - كان من الصعب احتمال ألا يستطيع المرء أن يختار ما يكون عليه ، في الأفلام ، كان يمكنه أن يتعرف على فتاة جميلة في مدينة الملاهي ، ويهربان من أخطار حقيقية بفارق ثانية واحدة ، وكان قال وفعل ما يجب قوله وفعله ، وهي أيضًا في النهاية يصبحان عاشقين ؛ وما سيتبادلانه من حديث سيصبح حوارا مثاليًا ؛ كان على راحته تمامًا ، فهي لم تكن تحبه فحسب ، بل كانت تؤمن أنه رائع ؛ وهي تبقى ساهرة على سريرها تفكر فيه ، بدلا من العكس - تفكر في الطريقة التي يتغير بها وجهه حسب ما يسمح به النور الواقع عليه ، وكيف كان يقف وماذا قال بالضبط - ومع ذلك فكل هذا لن يشكل إلا حدثًا واحدًا في حياته الرائعة من بين أحداث أخرى ، ليست " نقطة تحول " على الإطلاق ، ماحدث في سقيفة الأدوات ليس بشيء. إنه يكره أبويه ، بل يزدريهما ! واحد أسباب عدم كتابة قصة عن المفقود في مدينة الملاهي هو أنه أما أن الجميع يشعرون بنفس ما يشعر به أمبروز ، وفي هذه الحالة لا يستحق الأمر الكتابة عنه ، أو أن الشخص الطبيعي لا يشعر بمثل هذا الشعور ، وفي هذه الحالة يكون أمبروز شخصًا غير طبيعي " هل هناك شيء أكثر إرهاقًا ، في القصص ، من مشاكل مراهق حساس ؟ " . وكل شيء طويل جدا ويتشتت في كل الأنحاء ، ، كأنما هو المؤلف ، فكما يعرف المرء منذ القراءة الأولى ، يمكن للنهاية أن تكون على مرمى حجر ، وربما " لم يكن مستحيلا " أن تكون قريبة مرات عديدة ، ومن ناحية أخرى ، من الجائز أنه لم يكن قد تعدى مجرد البداية ، وما زال أمامه كل شيء، وهو ما كان فكرة يصعب احتمالها .

جون بارث : ضائع في مدينة الملاهي (١٩٦٨)

الميتاقصة هي قصة عن القصة : روايات وقصص تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها ، والنموذج الأعلى لكل الروايات الميتاقصصية هو كتاب "تريسترام شاندى " ، الذى تمثل فيه الحوارات التى يجريها الراوى مع قرائه المتخيلون واحدة من الطرق العديدة التى يبرز فيها المؤلف لورانس ستيرن الهوة التى تفصل الفن عن الحياة ، تلك الهوة التى تسعى الواقعية التقليدية إلى إخفائها . فالميتاقصة إذن ليست اختراعًا حديثًا ، بل هى أسلوب يجده الكثير من الكتّاب المعاصرون جذابًا بصفة خاصة ، وهم الذين يثقل عليهم إحساسهم بمن سبقهم من الأدباء ويجثم عليهم الخوف من أن يكون أى شىء يقولونه قد قيل من قبل ، وتحكم عليهم أجواء الثقافة الحديثة بالقلق وعدم الراحة .

ويظهر خطاب الميتاقصة أكثر ما يظهر ، فى أعمال الروائيين الإنجليز ، فى صورة " تعليقات جانبية " فى روايات تركز أساسًا على المهمة الروائية التقليدية لوصف الشخصية والحدث ، وتلك القطع الجانبية تسلّم بزيف تقاليد الواقعية حتى وهى تستخدم تلك التقاليد ذاتها ؛ وهى تجرد المنتقدين من سلاحهم باستباق الانتقاد ؛ وهى تتملق القارئ بمعاملته كنظير على المستوى الفكرى ، وله من الدراية والخبرة ما لا يجعله يتهيب الاعتراف بأن العمل القصصى بناء لفظى أكثر منه شريحة من الحياة . وفيما يلى ، مثلا بداية الفصل الثالث من رواية مارجريت درابل " ممالك الذهب " ، بعد وصف طويل ، واقعى ودقيق ، لحفل عشاء فى الضواحى تقيمه إحدى بطلتيها الأكثر شعورًا بالكبت :

ويكفى هذا الآن بالنسبة لجانيت بيرد . ويمكنك أن تقول بحق :

إن ذلك أكثر من الكفاية ، فحياتها بطيئة ، أكثر بطئًا من الطريق التى أوصفها بها ، وحفلتها بدت لها أطول مما يجب ، كما بدت لك تمامًا ، أما حياة " فرانسس ونجيت " فهى تتحرك بسرعة أكبر (رغم أنها بدأت بطيئة نوعا ما ، فى هذه الصفحات – خطأ تكتيكى ، ربما ، وقد خطرت لى مرارًا فكرة تصويرها فى القصة أكثر انطلاقًا وجنونًا ، بيد أن الأسباب التى تقف ضد مثل تلك البداية كانت فى النهاية أقوى من الأسباب التى تحبذها) .

على الرغم من أن رواية مارجريت درابل تختلف كلية في نغمتها وموضوعها عن رواية تريسترام شاندى ، فنحن نجد هنا أصداء منها في الخطاب الاعتذارى الكوميدى إلى القارئ وإبراز مشاكل البناء القصصى ، خاصة فيما يتعلق بموضوع " المدة الزمنية " (انظر الفصل الحادى والأربعين) ، بيد أن هذه الاعترافات لا تحدث بالكثرة التى تُشيع بها الاضطراب فى مشـــروع الرواية بصورة جوهرية ، وهو دراسة وضع المرأة المتعلمة فى المجتمع الحديث فى قصة خيالية تكون تفضيلية ومقنعة ومرضية حسب النسق التقليدى .

وبالنسبة لعدد من الكتَّاب الحديثين الآخرين ، ومعظمهم غير بريطانيين - ويخطر على البال الأرجنتينى بورخيس والإيطالى كالفينو والأمريكى جون بارث ، رغم أن جون فاولز ينتمى أيضًا لهذة المجموعة - لا يمثل الخطاب الميتاقصصى مجالا للهرب

أو التخفى يمكن عن طريقه للكاتب أن يفر من قيود الواقعية التقليدية ؛ بل بالأحرى مجالا أساسيًا للتفكير ومصدرا للإلهام . وقد كتب جون بارث ذات مرة مقالا مهمًا عنوانه "أدب الاستنزاف " ، أشار إلى الميتاقصة ، دون أن يذكر الكلمة بالفعل ، بوصفها الوسيلة التي يقوم الفنان عن طريقها " بتحويل ما يعتبره الحقائق الأسمى لعصرنا إلى مادة وأساليب لعمله " وهناك بالطبع أصوات منشقة على ذلك الاتجاه ، مثل توم وولف (انظر الفصل السابق) ، الذى يرى أن تلك الكتابة علامة على ثقافة أدبية نرجسية متدهورة . " قصة أخرى عن كاتب يكتب قصة ! انتكاس آخر بلا حدود ! من ذا الذى لا يفضلّ الفن الذى يقلد على الأقل شيئا غير عمليته ذاتها ؟ " بيد أن تلك الشكوى جاءت من لدن بارث نفسه فى قصة " قصة حياة " ، إحدى قطع مجموعته " ضائع فى مدينة الملاهى " ، وكتَّاب الميتاقصة لديهم عادة خفية تتمثل فى إدراج النقد المحتمل فى نصوصهم ويعملون بذلك على تحويله إلى خيال قصصى ، وهم يحبون أيضًا أن يقوضوا مصداقية القصص الأكثر تقليدية عن طريق المحاكاة التهكمية .

والقصة التى أعطت عنوان " ضائع فى مدينة الملاهى " تصور محاولة بارث كتابة قصة عن أسرة تزور مدينة " أتلانتك سيتى " في الأربعينيات ، والشخصية الرئيسية فيها هو المراهق أمبروز ، الذى يرافق أبويه وأخيه بيتر وعمه كارل ، وماجدة ، رفيقة طفولته التى وصلت الآن إلى سن المراهقة مثله ، وأصبحت بذلك موضع اهتمام جنسى . (ويتذكر أمبروز بحنين لعبة كانا يلعبانها قبل البلوغ هى لعبة السادة والعبيد ، قادته

خلالها ماجدة إلى سقيفة الأدوات ثم " اشترت منه العفو مقابل ثمن مثير للدهشة حددته هي بنفسها ") ، وهي بصفة أساسية قصة عن حنين المراهقين إلى الحرية وتحقيق الذات ، حاشية " مستنزفة " للتقليد العظيم لرواية السيرة الذاتية عن الصبي الذي سينمو ليصبح كاتبًا ، مثل رواية " صورة الفنان في شبابه " ورواية " أبناء وعشاق " . وتعمل القصة على الوصول إلى ذروتها في البيت السحري في مدينة الملاهي ، حيث يتوه أمبروز فيه ، في ظروف ونتائج لا يستطيع المؤلف أن يحسمها أبدًا .

وفي القطعة المقتبسة هنا ، يُوضع السرد القصصي التقليدي موضع الشك على نحو بارع مرتين ، فأولا ، يتم تقديم حنين أمبروز الرومانسي عن طريق محاكاة تهكمية لفانتازيات هوليوود في تحقيق الأحلام : " في الأفلام ، وكان يمكنه أن يتعرف على فتاة جميلة في مدينة الملاهي ، ويهربان من أخطار حقيقية بفارق ثانية واحدة ، كان قال وفعل ما يجب قوله وفعله ؛ وهي أيضًا ؛ وفي النهاية يصبحان عاشقين ؛ وماسيتبادلانه من حديث سيصبح حواراً مثاليًا " . ومن الواضح أن هذا فن ردئ ، في حين يبدو تصوير وجود أمبروز الواقعي بشعوره بالغربة والقيود والإحباط ، تصويرًا أصيلا حقيقيًا يقف على طرفي نقيض من التصوير السابق . ولكن ، بعد كل ذلك ، يتزعزع ذلك التصوير بحركة ميتاقصصية أصيلة – مادعاه " إرفنج جوفمان " " تحطيم الإطار " ، وهو أثر تصوره أيضًا المقطوعة المقتبسة من رواية " مارجريت درابل " ، إذ يتدخل صوت المؤلف فجأة ليعلق قائلا إن وضع أمبروز هو إمّا مألوف جداً أو منحرف جداً إلى حد لا يستحق معه وصفه ، وهو ما يعادل أن يلتفت ممثل في أحد الأفلام إلى الكاميرا فجأة ويقول : " إن هذا سيناريو ردئ " ، وعلى مثال ما يحدث في رواية "تريسترام شاندي " ، يُسمع صوت ناقد يتصيد الأخطاء ، يهاجم العمل كله قائلا : هل هناك شئ أكثر إرهاقًا ، في القصص ، من مشاكل مراهق حساس ؟ " ، فالمؤلف يبدو وكأنه يفقد إيمانه فجأة بقصته ذاتها ، ولا يستطيع حتى أن يستجمع طاقته لينهي الجملة التي يعترف بأنها أطول من اللازم ومشتتة في كل الأنحاء .

وبالطبع ، كثيراً ما يفقد الكتّاب إيمانهم بما يكتبون ، ولكنهم عادة لا يعترفون بذلك في النص ، إذ إن القيام بذلك هو تسليم بالفشل – ولكنه ينطوي أيضًا على بيان بأن هذا الفشل هو أكثر أهمية وأكثر صدقًا من " النجاح " التقليدي ، فكورت فونيجت يبدأ روايته " المذبح رقم خمسة " ، وهي رواية بارزة من الروايات التي تبيِّن الآثار

الباهرة لعملية تحطيم الإطار وكذلك لاستخدامها المبتكر للانتقال الزمنى (انظر الفصل السادس عشر) ، باعتراف : " لكم أكره أن أخبرك كم كلفنى هذا الكتاب اللعين من نقود وقلق ووقت " . وهو يصف فى الفصل الأول صعوبة الكتابة عن حدث مثل تدمير درسدن ، ويقول ، مخاطباً الرجل الذى أمر بذلك التدمير ،" إن الأمر قصير ومتشابك ومضطرب يا سام ، لأنه ليس هناك من شىء ذكى يُقال عن مذبحة " ، ذلك أن العودة إلى تذكر التجربة الشخصية التى بُنيت عليها كانت من الفظاعة والألم إلى درجة أن فوينجت كان يقارنها بمصير زوجة لوط فى العهد القديم ، التى غلبت عليها طبيعتها البشرية فالتفتت إلى الوراء عند تدمير سدوم وعمورة فعوقبت بأن تحولت إلى عمود من الملح :

" لقد أنهيت كتابى عن الحرب الآن . وكتابى القادم سيكون فكاهياً .

هذا الكتاب فاشل ، وكان لابد أن يكون فاشلا ، فقد كتبه عمود من الملح " .

وفى الواقع ، بدلا من أن تكون رواية " المذبح رقم خمسة " فاشلة ، فهى رائعة فوينجت ، وإحدى الروايات الخالدات فى الإنجليزية فى فترة ما بعد الحرب

(٤٧)

غير المألوف

كان الصراع قصيراً ، كنت محموماً تنتابني كل أنواع الهياج الضاري ، وشعرت بأن ذراعاً واحداً مني فيه من الحيوية والقوة ما لدى الجمهور الغفير ، وما هي إلا عدة ثوانٍ حتى دفعته بمحض قوتي إلى الجدار ، وبهذا وضعته تحت رحمتي ، فدفعت سيفي بضراوة وحشية مرات ومرات في صدره .

وفي تلك اللحظة ، كان أحدهم يحاول فتح الباب ، فاندفعت على وجه السرعة لأمنع أي أحد من الدخول ، ثم عدت من فوري إلى عدوي المحتضر . ولكن ، أي لغة إنسانية يمكن أن تصور تصويراً مناسباً تلك الدهشة ، ذلك الرعب الذي تملكني إزاء المشهد الذي كنت أراه ؟ لقد كانت اللحظة الخاطفة التي أشحت بها عيني كافية لأن تُحدث ، على مايبدو ، تغييراً مادياً في الأوضاع السائدة في الطرف الأقصى من الحجرة ، ذلك أن ثمة مرآة كبيرة – فذلك ما بدا لي أولاً في غمرة اضطرابي – كانت منصوبة هناك حيث لم تكن قبل ذلك ؛ وحين اتجهت إليها في غاية من الرعب ، تقدمتْ لملاقاتي صورتي أنا ، ولكن بملامح شاحبة ومغطاة بالدماء ، وهي تترنح وتتمايل .

أقول ، هذا ماكان يبدو ، ولكنه ليس صحيحاً . كان ذلك عدوي ، كان " ويلسون " ، الذي وقف آنذاك أمامي في غمرة آلامه ، وكان قناعه ووشاحه هناك حيث ألقى بهما ، على الأرض ، ولم يكن هناك خيطاً واحداً من ملابسه ، ولا خطا واحداً من سيماء وجهه الملحوظ المتفرد ، حتى في أوصافه الذاتية المطلقة ، يختلف عن ملابسي وعن سماتي .

دجار آلان بو : وليام ويلسون (١٨٣٩)

اقترح الناقد البنيوى الفرنسى (ذو الأصل البلغارى) تسفيتان تودوروف تقسيم القصص ذات المواضيع الخارقة للطبيعة إلى ثلاث فئات : المذهل ، حيث لا يمكن تفسير الظاهرة الخارقة للطبيعة تفسيراً عقلانيا ؛ وغير المألوف ، حيث فى الإمكان تفسيرها ؛ والغريب ، حيث تتردد القصة دون حسم بين تفسير طبيعى وآخر خارق للطبيعة .

ويمكن أن نجد مثال القصة الغريبة بذلك المعنى فى رواية الأشباح الشهيرة " دورة اللولب " لهنرى جيمس . وهى تحكى عن شابة تُعيَّن مربية لطفلين يتيمين فى منزل ريفى منعزل ، وترى شبحين يشبهان فيما يبدو مربية سابقة للطفلين والخادم الشرير الذى أغواها ، وهما الآن ميّتان ، وهى مقتنعة أن تلكما الروحين الشريرين يؤثران فى الطفلين اللذين ترعاهما ، فتسعى إلى تخليصهما منهما . وفى ذروة القصة ، تصارع المربية شبح الرجل للاستحواذ على روح " مايلز " ، ويموت الصبى : " لقد توقف قلبه الصغير غير المسوس " ، ويمكن قراءة القصة (التى تسردها المربية) ، وقد جرى ذلك بالفعل ، بطريقتين مختلفتين ، تتمشيان مع وصفى تودوروف " المذهل " و " غير المألوف " : فإما أن يكون الشبحان " حقيقيين " والمربية تباشر صراعًا بطوليًا ضد شر خارق للطبيعة ، أو أنهما إسقاط لاضطراباتها العصبية وإحباطاتها الجنسية ، تخيف بهما الصبى الصغير التى تشرف عليه حتى تدفع به إلى الموت . وقد حاول النقاد عبثًا إثبات صحة أحد هذين التفسيرين . وأهم صفة فى تلك القصة هى أن أى شىء فيها قابل لأحد تفسيرين ، وبهذا يجعلها مستغلقة أمام القرّاء المستريبين .

وتقسيم تودوروف النوعى دافع مفيد للتفكير فى الموضوع ، رغم أن تسمياته فى الأصل الفرنسى (le merveilleux, l'etrange, le fantastique) مربكة عند ترجمتها إلى الإنجليزية ، حيث " الغريب " عادةً يضاد " الواقعى " ، و " غير المألوف " يبدو اصطلاحًا أكثر ملاءمة لوصف قصة مثل " دورة اللولب " . وبوسع المرء أيضًا التلاعب بتطبيقات تلك المسميات ، وتودوروف نفسه مضطر إلى التسليم بوجود أعمال تقع ما بين اصطلاحين ويجب تسميتها على هذا الأساس ، مثل " غريب – غير مألوف " أو " غريب – مذهل " . وقصة إدجار آلان بو " وليام ويلسون " من هذا النوع ، على الرغم من أن تودوروف يعتبرها " أليجورى " أو أمثولة عن ضمير قلق ، وعلى هذا فهى تقع فى نطاق " غير المألوف " حسب شروطه ، فهى تتضمن أيضًا عناصر غموض يراها جوهرية بالنسبة للغريب .

و " وليام ويلسون " قصة من قصص " القرين " ، والراوى الذى أخذت القصة اسمه ، والذى يعترف منذ البداية بتحلله الأخلاقى ، يصف أول مدرسة داخلية التحق بها بأنها بناء عتيق غريب ، من الصعب فيه للمرء فى أى وقت أن يعرف فى أى طابق هو (والتورية هنا مقصودة بالتأكيد [التورية في استخدام كلمة story التى تعنى كلا من " طابق " و " قصة "] . ويجد هناك منافسًا له يحمل الاسم نفسه ، والتحق بالمدرسة فى اليوم نفسه ، وولد فى اليوم نفسه ، ويشبه الراوى شبهًا غريبًا ، استغله ذلك الشخص كيما يقلد سلوك الراوى تقليدا ساخرًا ، وكان الشيء الوحيد الذى يختلف فيه ذلك الشخص عن الراوى هو عدم استطاعته الكلام إلا همسًا .

ويتم ويلسون دراسته الثانوية ويلتحق بكلية إيتون ، ثم بجامعة أكسفورد ، وينغمس أكثر فأكثر فى فساده الأخلاقى ، وكلما ارتكب عملا شائنا بصورة خاصة ، يخرج له دائمًا رجل يرتدى نفس ملابسه ويغطى وجهه ، ويهمس باسم " وليام ويلسون " نبرة لا تخطئها أذن ، ويفر ويلسون إلى خارج البلاد بعد أن يكشف قرينه قيامه بالغش فى لعب الورق ، ولكن القرين يتبعه أينما ذهب . " ومرة وراء أخرى ، أتواصل سرًا مع روحى فأسألها : من هو ؟ من أين أتى ؟ وما غرضه ؟ " وكان ويلسون فى فينيسيا على وشك الذهاب إلى موعد غرامى مع سيدة متزوجة حين شعر " بيد خفيفة تلمس كتفه ، وسمع فى أذنه ذلك الهمس اللعين الخفيض الذى يعرفه تمام المعرفة " .

وتثور ثائرة ويلسون فيهاجم من يعذبه بسيفه .

ومن الواضح أنه يمكن تفسير القرين بأنه من هلوسات ويلسون ، وأنه يجسد ضميره أو الجانب الحسن فيه ، وهناك إشارات عديدة فى النص تشجع ذلك التفسير، فمثلا ، يقول ويلسون إن قرينه التلميذ فى المدرسة يتمتع " بحس أخلاقى ... أشد رهافة من حسه هو "؛ وليس من أحد سوى ويلسون يدرك مدى التشابه الجسمانى بينه وبين قرينه ، بيد أن القصة لم تكن لتحوز قوتها الاستحواذية والإلماحية لو لم تخلع على هذه الظاهرة غير المألوفة جوانب محددة تبعث على التصديق ، وذروة القصة بالذات تدل على براعة فنية فى إشارتها المبهمة للمرآة . ففى وسعنا ، من ناحية عقلانية ، أن نفترض أن ويلسون ، فى هذيان الذنب وكراهية النفس ، قد خلط بين صورته فى المرآة وبين قرينه ، فهاجم الصورة وبتر أعضاء جسده بذلك ، ولكن ، من وجهة نظر ويلسون ، يبدو أن ما حدث هو عكس هذا ، وأن ما ظنه فى البداية صورته فى المرآة، يصبح شخصية قرينه الذى يحتضر وتنزف الدماء منه .

وتستخدم حكايات غير المألوف الكلاسيكية الراوى بصيغة " أنا " ، وتقلد خطاب الأشكال الوثائقية كالاعترافات والرسائل والشهادات القضائية كيما تخلع على الأحداث مصداقية أكبر ، (قارن رواية مارى شيللى " فرانكنشتاين ورواية روبرت لويس ستيفنسون " دكتور جيكل ومستر هايد ") . ويعمد الراوى إلى الكتابة بأسلوب " أدبى " تقليدى يمكن أن يبدو ، فى سياق آخر ، مكتظاً بالكليشيهات على نحو مزعج : ومثال ذلك عبارات " الهياج الضارى " و " ما لدى الجمهور الغفير " و " بمحض قوتى

و " بضراوة وحشية " ، وكلها فى الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة . وكل تقاليد " روايات « الرعب القوطى " الذى ينتمى إليها إدجار آلان بو ، والتى أضاف إليها زخماً قوياً بأعماله ، مليئة بالكتابات السيئة – الحسنة من هذا النوع . وتضمن البلاغة المتوقعة ، وافتقارها للأصالة ، صدق الراوى ، وتجعل تجربته غير المألوفة أكثر مدعاة للتصديق .

(٤٨)

البناء السردى

اليد

وصفعت ابنى الصغير . كان غضبى قويًا كالعدالة ، ثم اكتشفت أننى لا أشعر بأن شىء فى يدى ، قلت : " اسمع ، أريد أن أشرح لك التعقيدات التى ينطوى عليها هذا الأمر " . تكلمتُ بكل جدية وحذر ، كما يفعل عادة الآباء ، وسأل حين انتهيت من كلامى إذا كنت أريد أن يغفر لى . قلت أجل . فقال لا . كما يحدث فى لعبة الورق .

على ما يرام

قالت : " لا تهمنى التنويعات . ولكننى أشعر أن هذا خطأ " . قلتُ : " إنه يبدو لى على ما يرام " . قالت : " إنك ترى الخطأ صوابًا " . قلت : " لم أقل إنه صواب ، بل قلت على مايرام " . قال : " ياله من فرق كبير ! " . قلت : " أجل ، إننى أنتقد كثيرًا . وذهنى لا يتوقف لحظة . إنى أرى الخطأ فى كل شىء . ومعيارى هو المتعة ، فبالنسبة لى ، إنه شىء على مايرام " . قالت : " إنه شىء كريه بالنسبة لى " . قلت : " ماذا تحسبين إذن ؟ " . قالت : " لا أحب أن أحب ، لا يهمنى أن أتفوق على أحاسيسى ، لن أعيش بالقدر الذى يكون فيه كل شىء على ما يرام " .

ماما

قلت : " ماما ، أتعرفين ما حدث ؟ قالت : " آه ، ياإلهى " .

ليونارد مايكلز : لو استطعت لأنقذتهم (١٩٧٥)

يشبه بناء القصة إطار العوارض التى تمسك المبانى الحديثة الشاهقة الارتفاع : فأنت لا تراها ، ولكنها تحدد شكل المبنى وطابعه . ومع ذلك ، فإن أثر البناء الروائى يبين لا فى المكان بل عبر الزمان ، وعادة ما يكون زمانًا طويلا ، فرواية فيلدنج " توم جونز " ، مثلا ، التى قال عنها كولردج أن حبكتها أحد أعظم ثلاث حبكات في عالم الأدب (والاثنتان الأخريان هما من الفن المسرحى ، أوديب ملكا ، والكيميائى لبن جونسون) ، يبلغ عدد صفحاتها ٩٠٠ صفحة فى طبعة بنجوين ، وكما ذكرتُ سابقا (الفصل السادس والثلاثون) ، يبلغ عدد فصولها ١٩٨ فصلا موزعةً على ١٨ كتابًا ، الستة الأولى منها تقع أحداثها فى الريف ، والستة التالية على الطريق ، والستة الأخيرة فى لندن . وفي منتصف الرواية بالضبط ، ينزل معظم شخصيات الرواية الرئيسيون فى الخان نفسه ، وإنما دون أن يلتقوا فى مجموعات معينة كان يمكن أن تعجل بإنهاء الرواية ، والرواية مشحونة بالمفاجآت والألغاز والتشويق ، وتنتهى النهاية الكلاسيكية من انعكاس الأوضاع والاكتشافات .

ومن المستحيل تصوير عمل مثل هذه الحبكة المعقدة باقتباس قصير ، بيد أن عمل الكاتب الأمريكى "ليونارد مايكلز " ، الذى يكتب بعضًا من أقصر القصص القصيرة التى عرفتها ، يسمح لنا أن ندرس العملية فى منظورها الأصغر ، ولقد احتلتُ بعض الشيء على اختيار القطع الواردة هنا لأنه لم يكن يُقصد بها أن ترد هكذا وحدها وإنما فى مجموعة من قصار القصص يجمع بينها عنوان " الأكل خارج المنزل " ، ويربط بين بعضها البعض الارتباط بنفس الشخصية أو الشخصيات . فـ " ماما " ، مثلا ، هى واحدة من سلسلة من القصص الحوارية تدور حول الراوى وأمه . والسلسلة بكاملها شيء أكثر من تلخيص أجزائها ؛ ومع ذلك ، فكل جزء منها قصة قائمة بذاتها ، ولها عنوانها . ومغزى قصة " ماما " ، حتى خارج سياقها ، واضح تماما : الأم اليهودية تتوقع أسوأ الأمور دائمًا . وربما كان ذلك النص يتأرجح بين القصة والنكتة ، بيد أنه ليس هناك غموض فى نوعية قصة " اليد " ، التى تتفق مع الفكرة الكلاسيكية للوحدة القصصية ، فهى تتضمن بداية ووسطا ونهاية ، كما حددها أرسطو : البداية هى التى لا تتطلب شيئًا سابقًا لها ، والنهاية التى لا تتطلب شيئًا يتبعها ، والوسط الذى يحتاج إلى شيء قبله وشيء بعده على السواء .

وتتألف بداية " اليد " من الثلاث جمل الأولى منها ، التى تصف عقاب الراوى لابنه . " ونحن لسنا بحاجة إلى أن نعرف السبب الذى أدى إلى ذلك العقاب . والجملة الأولى : صفعت ابنى الصغير " تصور سياقًا منزليًا مألوفًا ، ويتم التركيز كله على عواطف الراوى : " كان غضبى قويًا . كالعدالة " . وهذه العبارة الأخيرة الخالية من الأفعال تبدو نوعًا من الخاطرة اللاحقة ، تبرر تفريج التوتر ، ممارسة السلطة .

ويصف وسط القصة وهن ثقة الراوى فى أحقيته فيما فعل ، ومحاولته تبرير سلوكه لابنه ، وهناك أول الأمر نوع من أعراض أسباب نفسية خفية :" ثم اكتشفت أننى لا أشعر بأى شىء فى يدى " . واليد هى مجاز مرسل واستعارة على السواء تشير إلى الأب " عديم الإحساس " . " قلت : " اسمع ، أريد أن أشرح لك التعقيدات التى ينطوى عليها هذا الأمر " . ومن الناحية البنائية . تدور القصة كلها حول محور هذا السطر ، وهو الكلام المباشر الوحيد فيها . وهذا . من ناحية الشكل ، فى صالح الراوى ، لأن الكلام المباشر ينقل دائما إحساسًا أقوى بحضور المتكلم أكثر من الكلام غير المباشر . ولكن استخدام كلمة " التعقيدات " ، التى ترد عادة فى محادثات الكبار ، لمخاطبة ("صبى صغير ، تفضح حقيقة شعور الراوى . فرغم قلقه البادى للتواصل مع ابنه تكلمتُ بكل جدية وحذر ، كما يفعل الآباء عادةً ") ، فهو يصارع ضميره الذاتى .

وتتضمن النهاية مثالا طيبًا لانعكاس مضاعف للأوضاع . فأولا ، يثبت الصبى الصغير أن له بصيرة نافذة عن حالة أبيه الذهنية : " وسأل حين انتهيت من كلامى إذا كنت أريد أن يغفر لى " . وثانيا تنعكس علاقات القوة بين الأب والابن : " قلت أجل فقال لا " . ويحاكى اتساق هاتين العبارتين اتساق الحبكة . وتعليق الراوى " كما يحدث فى لعبة الورق " اعتراف أسيف بالهزيمة .

وقد عرَّف الحبكة تلميذ حديث لأرسطو (ر . س . كرين) بأنها " عملية تغيير حتى نهايتها " . ومع ذلك ، فقد تجنب عدد كبير من القصص الحديث ذلك النوع من الأنتهاء الذى توحى به عبارة " حتى نهايتها " ، وركز على حالات الوجود التى يطرأ عليها أقل قدر من التغيير . وقصة " على ما يرام " مثال على ذلك ، فبناؤها القصصى أكثر إبهاما من " اليد " – أقل وضوحًا ، أصعب فى متابعته ، والفروق بين البداية

والوسط والنهاية أقل تأكيدا . وهى تستخدم صورا من التكنيك سبق أن ناقشتها فى فصلى " البقاء على السطح " و " التضمين " ، وتتألف كلها تقريبًا من حوار ، وتحجب أى معلومات عن الأفكار والدوافع الخاصة للشخصيات ، ونحن نستنتج أن البطلين يمارسان نوعًا غير تقليدى من مطارحة الغرام ، بيد أنه من المستحيل بل ومن غير الضرورى أن نعرف ما هو بالضبط . وربما تتألف البداية من تعبير المرأة عن عدم ارتياحها ؛ والوسط من تبرير الراوى لذاته وتكرار إعراب المرأة عن استيائها (" إنها شىء كريه بالنسبة لى ") ؛ والنهاية من رفضها أن تقوم بلعبة الاستكشاف الجنسى . بيد أن القصة تفتقر إلى التحرك الواثق تجاه اكتشاف لحظة الصدق للراوى ، التى فى قصة " اليد " ، فليس واضحًا لماذا يسرد لنا الراوى قصته هذه ، فهو ينبئنا بتوبيخ المرأة القاسى له دون تعليق . وفى حين أن قصة " اليد " مفهومة ، يتعين علينا أن نعيد قراءة " على ما يرام " عدة مرات وأن نردد الحوار مرارًا فى أذهاننا ، حتى نخرج منها بمعنى . (قالت : " لا أحب أن أحب ... لن أعيش بالقدر الذى يكون فيه كل شىء على مايرام ") . والنص يدور فيما يبدو حول عدم وجود حل أكثر منه عن اكتشاف ، وترجع وحدته إلى أصدائه اللفظية الداخلية ، خاصة عبارة " على ما يرام " التى يُبرزها العنوان ، أكثر منه إلى بنائه القصصى ، وفى هذا الشأن ، يعرض النص نفسه كنوع من القصيدة النثرية - إما هذا أو كشذرة مغرية من قصة أطول .

(٤٩)

التردد (Aporia)

أين الآن ؟ من الآن ؟ متى الآن ؟ دون سؤالي عن ذلك . أقول أنا . دون أن أصدق . أسئلة ، افتراضات سمها كذلك ، تقدم إلى الأمام ، أتدعو ذلك تقدما ، أتدعو ذلك إلى الأمام ؟ . هل يكون الأمر أنني يومًا ما قد بدأت أول خطوة فبقيتُ في الداخل ، في الداخل أين ؟ ، بدلا من الخروج كما تعودت في الماضي لقضاء نهار وليلة في أبعد مكان ممكن ، ولم يكن رغم ذلك بعيدا . ربما يكون الأمر قد بدأ هكذا ، لن أطرح على نفسي أسئلة أخرى ، تظن أنك تستريح فحسب ، حتى يكون بوسعك أن تتصرف على أفضل وجه في الوقت المناسب ، أو لغير سبب على الإطلاق ، وسرعان ما تجد أنك قد أصبحت عاجزًا عن القيام بأي شيء مرة أخرى . لا يهم كيف حدث ذلك . ذلك ، تقول ذلك ، دون أن تعرف عما تتكلم . ربما أكون قد ألحقت آخر الأمر لشيء مما مضى . ولكني لم أفعل شيئًا . يبدو أنني أتكلم ، ولكنه ليس أنا ، عن نفسي ، ولكن ليس عن نفسي ، هذه الملاحظات القليلة مجرد بداية . ماذا أفعل ، ماذا سأفعل ، ماذا يجب أن أفعل ، في موقفي ، كيف أواصل الطريق ؟ عن طريق التردد الخالص المجرد ؟ أم عن طريق عبارات إثبات وعبارات نفي تنقض معناها حين النطق بها ، أو إن عاجلا أو آجلا ؟ هذا كلام عام . لابد أن يكون هناك طرق أخرى . وإلا كان الأمر ميئوسًا منه تماما . ولكن الأمر ميئوس منه تمامًا ، ويجب أن أقول قبل أن أمضي قدمًا أبعد من ذلك ، إنني أنكر التردد دون أن أعرف ماذا تعنيه تلك الكلمة .

صمويل بيكيت : مالا اسم له (١٩٥٩)

Aporia كلمة يونانية تعنى " صعوبة ، حيرة " ، ومعناها الحرفى " طريق مسدود " ، درب لا يفضى إلى شىء ، وفى فن البلاغة التقليدية ، تشير الكلمة إلى شك حقيقى أو مزعوم بشأن موضوع ما ، وعدم يقين فيما يتعلق بطريقة العمل فى خطاب ما ، وربما كانت جانبية هملت " أأبقى حيًا أم أقتل نفسى " [أكون أو لا أكون] هى أشهر مثال فى أدبنا على ذلك ، أما فى القصة ، خاصة فى النصوص التى تدخل فى إطار موقف يقوم فيه الراوى بسرد قصة فالتردد هو أحد الوسائل المفضلة للساردين لإثارة حب الاستطلاع فيمن يستمع إليهم ، أو لتأكيد الطابع غير المألوف للقصة التى يرونها ، وهذه الطريقة تقترن غالبا بوسيلة بلاغية أخرى هى " السكوت الفجائى " ، أى الجملة التى لا تكتمل أو العبارة الناقصة ، والتى كثيرًا ما يتم التعبير عنها على الورق بعدد من النقاط ... . وفى رواية كونراد " قلب الظلمات " ، مثلا ، كثيرًا ما يقوم مارلو بالتوقف عن السرد على ذلك النحو :

> " يبدو أننى أحاول أن أقص عليك حلمًا من الأحلام - وهى محاولة فاشلة ، لأنه ما من رواية للحلم يمكن لها أن تنقل الإحساس الحلمى ، ذلك المزيج من اللامعقول والمفاجأة والحيرة فى رعشة من رعشات النضال والتمرد ، ذلك الإحساس بأن المرأ قد تملكته تلك اللامعقولية التى تشكل جوهر الأحلام ... "

وتوقف فترة عن الكلام . " ... كلا ، إن ذلك مستحيل ؛ مستحيل نقل

> إحساس الحياة الذى يشعر به إمرؤ فى حقبة معينة من حقبات وجوده - ذلك الذى يشكل حقيقته ، معناه - جوهره الرهيف النافذ . مستحيل . إننا نعيش . كما نحلم ، وحيدين ... " .

وفى القصص الميتاقصصية ، مثل تائه فى بيت المتعة " أو " عشيقة الضابط الفرنسى " ، يصبح التردد مبدأ من مبادئ البنية القصصية ، إذ إن الراوى المؤلف يصارع مشاكل لا حلول لها لتصوير الحياة فى الفن تصويرًا مناسب ، أو يعترف بتردده فى الطريقة التى يتصرف بها مع شخصياته القصصية . فمثلا ، فى الفصل ٥٥ من رواية عشيقة الضابط الفرنسى ، بعد أن يكتشف تشارلز أن سارة قد اختفت من الفندق بمدينة أكستر ويسافر عائدا إلى لندن ليبدأ البحث عنها ، يتدخل الراوى المؤلف فى القصة على هيئة أحد الغرباء ذوى النظرات الفظة فى مقصورة قطار تشارلز :

والآن فإن السؤال الذى أسأله وأنا أحدق في تشارلز هو ... ماذا سأفعل بحق الشيطان معك ؟ لقد فكرت بالفعل أن أنهى عمله هنا والآن ، وأتركه إلى الأبد متجهًا إلى لندن . بيد أن تقاليد الرواية الفيكتورية لم تكن لتسمح بالنهايات المفتوحة غير المحددة ؛ كما أننى قد ساندت سابقًا الحرية التى يجب أن تُعطى للشخصيات ، ومشكلتى بسيطة ، فإن ما يريدة تشارلز واضح . إن الأمر كذلك بالفعل . ولكن ماتريده البطلة ليس بمثل ذلك الوضوح ؛ وأنا لست متأكداً بالمرة أين هى الآن " .

وفى روايات صمويل بيكيت ، خاصة أواخر أعماله ، يكثر التردد . ورواية " ما لا اسم له " (التى نُشرت أصلا بالفرنسية عام ١٩٥٢) هى من روايات تيار الوعى ، بيد أنها ليست كرواية جيمس جويس " عوليس " حيث تتبعث لنا مناظر دبلن وأصواتها روائحها وصخبها البشرى فى تحديد نشيط عن طريق الانطباعات الشعورية للشخصيات الرئيسية وأفكارها وذكرياتها . فكل ما نجده فى رواية بيكيت صوت راوٍ يتحدث إلى نفسه أو يستنسخ أفكاره الداخلية حين تمر على ذهنه ، تواقا للعدم والصمت ، ولكنه مساق للمضى قُدماً فى سرده على الرغم من أنه لا يحتوى على قصة تستحق الرواية ؛ وهو غير متأكدمن أى شىء ولا حتى من موضعه فى المكان والزمان .

والراوى المجهول يجلس فى مكان غامض معتم ، لا يستطيع أن يرى حدوده أو أن يلمسها بيده ، فى حين هناك شخوص لا تكاد تبين ، بعضها فيما يبدو شخصيات من روايات بيكيت السابقة ، تتحرك حواليه - أو هل هو الذى يتحرك حولها ؟ وهو يعرف أن عينيه مفتوحتان " بسبب الدموع التى تتساقط منهما دون توقف " . أين هو ؟ يمكن أن يكون فى الجحيم . ويمكن أن يكون فى مرحلة خرف الشيخوخة ، ويمكن أن يكون الموضوع هو ذهن الكاتب الذى يتعين عليه الأستمرار فى الكتابة على الرغم من أنه لم يعد لديه شىء يقوله ، لأنه لم يعد هناك شىء جدير بالقول عن الوضع الإنسانى ، أم هل أن كل هذه الأحوال واحدة فى جوهرها وتشكل الشىء نفسه ؟ وتنطبق رواية مالا اسم له فيما يبدو على تعبير رولان بارت " درجة الصفر فى الكتابة " ، حيث " ينهزم الأدب ، وتتعرى إشكاليات البشر وتُقدم دونما زخرف ، ويصبح الكاتب أمينًا بصورة لا رجعة فيها " .

والخطاب ، بدلا من أن يتقدم ، يتراجع عن طريق التراكم ، عن طريق نوع من الإلغاء الذاتى ، خطوة إلى الأمام ، وخطوة إلى الخلف ، تتابع إثباتات متناقضة لا

يفصل بينها سوى علامة الفاصلة وليس العبارات المألوفة مثل " ولكن " أو " بالرغم من " . ويحاور المتكلم نفسه قائلا : " تقدم إلى الأمام " ؛ ثم يضيف على الفور متهكما : " أتدعو هذا تقدماً ، أتدعو ذلك إلى الأمام ؟ " . كيف وصل إلى المكان الذى هو فيه : " هل يكون الأمر أننى يومًا ما قد بدأت أول خطوة فبقيتُ فى الداخل ؟ " . وللتو يقفز سؤال آخر : " فى الداخل أين ؟ " . ثم يترك السؤال الأول : " لا يهم كيف حدث ذلك " . ولكن حتى هذه الحركة السلبية تفترض الكثير : " ذلك ، تقول ذلك ، دون أن تعرف عما تتكلم " .

كان بيكيت من أتباع مذهب التفكيكية قبل أن تتشكل : " يبدو أننى أتكلم ، ولكنه ليس أنا ، عن نفسى ، ولكن ليس عن نفسى " . فهذه الجملة تهاجم أسس التقاليد الهيومانية الراسخة عن قصص السيرة الذاتية والسيرة الذاتية القصصية ، من " روبنسون كروزو " ، مروراً بـ " آمال كبار " ، حتى " البحث عن الزمن الضائع " ، بما تعد به من التوصل إلى معرفة الذات . وقد استبق بيكيت فكرة " دريدا " عن " الاختلاف والإرجاء " المحتومين للخطاب اللفظى : الـ " أنا " التى تتحدث و تختلف دائمًا عن الـ " أنا " التى يجرى الحديث عنها ؛ بينما يتم دائما إرجاء الانطباق التام للغة على الواقع . " نبدأ بهذا القليل من الملاحظات العامة " . وهذه الصيغة ، التى لا تعنى عادة الكثير ، تكتسب سمة الكوميديا السوداء فى إطار ذلك الفراغ المعرفى . كيف يواصل الراوى سرده ، " عن طريق عبارات إثبات وعبارات نفى تنقض معناها حين النطق بها " (أى التناقض الذاتى) أم " عن طريق التردد الخالص المجرد ؟ " . والتردد هو الوسيلة المجازية المفضلة لدى النقاد التفكيكيين ، لأنه يمثِّل الطريقة التى تعمل بها كل النصوص على تقويض إدعاءاتها هى ذاتها بأنها تقدم معنى محدداً . بيد أن اعتراف الراوى لاحقا بأنه يذكر التردد دون أن يعرف ماذا تعنيه تلك الكلمة ، هو إلغاء للتردد .

" لابد أن يكون هناك طرق أخرى . وإلا كان الأمر ميئوساً منه تماما ، ولكن الأمر مينوس منه تماماً " ، والأمر العجيب أن قراءة هذا النص المتشائم المظلم ، الذى يشيع الشك فى كل كلماته ، لا تولِّد اكتئابا عميقًا ، بل على العكس ، فهو يخلق انطباعا فكهًا مؤثِّرا ، بل وإيجابياً على نحو يثير الدهشة ، لصمود الروح الإنسانية فى وجه الشدائد ، وكلماته الأخيرة المشهورة هى : " لابد أن تمضى قُدماً ، لا أستطيع أن أمضى قدماً ، لسوف أمضى قدمًا " .

(٥٠)

النهاية

إن القلق الذى لا بد وكان يعانى منه هنرى وكاثرين فى تلك اللحظة من لحظات العلاقة التى ربطت بينهما ، ويعانى منه كذلك كل من كان له صلة بأى منهما ، بالنسبة لما ستتطور إليه تلك العلاقة مستقبلا ، من الصعب أن ينتقل إلى صدور قرائى ، لأنهم لا بد وقد حدسوا ، من قلة الصفحات المتبقية من الكتاب ، أننا نقترب حثيثًا من السعادة الكاملة .

دير نور ثانجر : جين أوستن (١٨١٨)

ونظر إليه رالف دون أن ينطق بحرف ، واللحظة مرت بخاطره صورة كالشهاب المارق للسحر العجيب الذى كان يكتنف الشاطئ فى يوم من الأيام . ولكن الجزيرة كانت محترقة كالخشب الميت – مات سيمون ، وجاك ... . وبدأت الدموع تنساب ، بينما اهتز جسده بالنشيج ، كانت أول مرة منذ وصلوا إلى الجزيرة يطلق فيها العنان للدموع والنشيج ؛ تهزه تشنجات حزن هائلة أخذت تلوى جسده كله ، وعلا نحيبه تحت الدخان الأسود الذى يتصاعد من ركام الجزيرة المحترق ؛ وبدأ الأولاد الصغار الآخرون ، وكأنما سرت العدوى إليهم ، فى الارتجاف والنحيب كذلك . وفى وسطهم ، طفق رالف ، بجسده القذر وشعره الأشعث وأنفه السيَّال ، يبكى نهاية البراءة ، وظلمة قلب الإنسان ، وسقوط الصديق المخلص الحكيم المسمى بيجى .

وأحس الضابط ، وقد أحاطت به كل هذه الضوضاء ، بالعطف وبشىء من الإحراج ، وأدار لهم ظهره كيما يعطيهم وقتًا يلتقطون فيه أنفاسهم ؛ وانتظر ، مطلقًا عينيه لتستقرا على الطرادة المزدانة فى الأفق البعيد .

وليام جولدنج : سيد الذباب (١٩٥٤)

قالت جورج إليوت : " نهايات الروايات هى أضعف نقطة عند معظم المؤلفين ؛ بيد أن بعض الخطأ يكمن فى طبيعة النهاية ذاتها ، التى هى – فى أحسن حالاتها – شيئًا سلبيًا " ، وكان ختام القصص مزعجا بصفة خاصة بالنسبة للروائيين الفيكتوريين لأنهم كانوا دائمًا يتعرضون لضغط القراء والناشرين كيما يجعلوا نهاياتهم سعيدة ، وكان الفصل الأخير من الروايات يُعرف لدى أبناء الصنعة باسم " جمع الشمل " ، الذى وصفه "هنرى جيمس "ساخرًا بأنه " توزيع الجوائز والمعاشات والأزواج والزوجات والأطفال والملايين ؛ والفقرات الملحقة والملاحظات البهيجة " ، ولقد كان جيمس نفسه رائد النهاية " المفتوحة " للرواية الحديثة ، فكان كثيراً ما يُنهى الراوية فى منتصف محادثة ، تاركًا عبارة معلقة يرن صداها فى الهواء ، وإن كانت مبهمة : " قال سترذر : " إذن هذا هو الأمر " (السفراء) .

وعلى النحو الذى بينته جين أوستن في ملاحظة جانبية ميتاقصصية فى الفقرة المقتبسة من " دير نورثانجر " ، لا يمكن للروائى أن يخفى عن قارئه الوقت الذى ستنتهى فيه القصة (كما بوسع مؤلف المسرحية أو مخرج الفيلم ، مثلا) ، لأن النهاية تدل عليها قلة الصفحات المتبقية . وحين يُنهى جون فاولز " عشيقة الضابط الفرنسى " نهاية " جمع الشمل " على نحو يتهكم به على القصة الفيكتورية (حيث يستقر تشارلز فى سعادة مع إرنستينا) فإن ذلك لا يخدعنا ، لأننا نعرف أنه لا يزال أمامنا ربع الكتاب ، وفى ذلك الربع ، يواصل فاولز قصة بحث تشارلز عن سارة ، ويقدم لنا نهايتين بديلتين أخريين ، تنتهى إحداهما نهاية سعيدة للبطلة ، والأخرى نهاية سيئة . وهو يدعونا إلى الاختيار منهما ، وإن كان يشجعنا ضمنا أن نختار النهاية الثانية بوصفها الأكثر أصالة ، ليس لأنها أكثر مدعاة للحزن ، بل لأنها أكثر انفتاحًا ، مع الإحساس بالحياة تتجه إلى مستقبل غامض .

وربما يجب علينا أن نميز بين نهاية حكاية الرواية – أى حل أو عدم الحل المقصود للأسئلة القصصية التى أثارتها فى أذهان قرائها – وبين آخر صفحات النص ، التى تكون عادة نوعًا من الخاتمة أو الحاشية الملحقة ، إبطاء لطيف للخطاب وهو ينحو إلى التوقف . بيد أن ذلك لا يكاد ينطبق على روايات السير وليام جولدنج ، الذى تنحو صفحاتها الأخيرة إلى إلقاء كل شىء مضى فى ضوء جديد ومفاجىء ، فرواية " بينشر مارتن " (١٩٥٦) ، مثلا ، تبدو وكأنها قصة النضال اليائس وغير الناجح فى النهاية

لبحار أصابت الطوربيدات سفينته ، للبقاء حيًا فوق صخرة جرداء فى وسط المحيط الأطلسى ، ولكن الفصل الأخير يكشف أنه مات وهو يرتدى حذاءه العسكرى طويل الرقبة ، مما يوجب إعادة تفسير القصة كلها بوصفها نوعًا من رؤيا الغرق أو تجربة المطهر بعد الموت . أما نهاية روايته "الرجال الورق" (١٩٨٤) فهى تُبقى دفعتها الختامية حتى آخر كلمة ينطق بها الراوى ، التى تقطعها رصاصة : " كيف بحق الشيطان يتمكن ريك ل . تكر أن يحصل على مسد " ...

وذلك النوع من النقلة التى تقع فى آخر لحظة هو عمومًا من صفات القصة القصيرة عنها الرواية . ويمكن للمرء بالفعل أن يقول إن القصة القصيرة أساسا " ذات توجه نحو النهاية " ، بمعنى أن القارئ يبدأ قصة قصيرة وهو يتوقع أن يصل إلى نهايتها بسرعة ، بينما يبدأ القارئ مطالعة الرواية دون أى فكرة محددة متى سينتهى منها ، فنحن ننحو إلى قراءة القصة القصيرة فى جلسة واحدة ، تجذبنا إلى الأمام القوة المغناطيسية لنهايتها المرتقبة ؛ بينما نلتقط الرواية وننحيها جانبًا فى فترات متقطعة ، وقد نشعر بأسف إيجابى عند الوصول إلى نهايتها ، وقد تعود الروائيون القدامى على استغلال هذه الرابطة العاطفية التى تصل بين القارئ والرواية خلال تجربة القراءة . ففيلدنج ، على سبيل المثال ، يبدأ الكتاب الأخير من روايته " توم جونز " بفصل : " وداع للقارئ " :

> لقد وصلنا الآن أيها القارئ إلى المرحلة الأخيرة من رحلتنا الطويلة . وبما أننا قد رحلنا سويًا خلال الكثير من الصفحات ، فلنتصرف تجاه أحدنا الآخر كرفاق سفر ، فى مركبة ، قضيا أيامًا عديدة بصحبة أحدهما الآخر ؛ واللذان – رغم أى مضايقات أو عداوات صغيرة تكون قد نشأت أثناء الطريق – يتصافيان فى النهاية ، ويصعدان لآخر مرة إلى مركبتهما فى حبور ومزاج رائق ؛ إذ إنه من الممكن ، فى هذه المرحلة ، لنا كما هو الأمر لهما ، ألا يلتقيا مرة أخرى على الإطلاق .

ولقد كان يمكن لنهاية " سيد الذباب " أن تكون نهاية مريحة مشجعة ، لأنها تقدم منظورًا لوجهة نظر أحد الكبار فى قصة كانت حتى تلك المرحلة " قصة أولاد " ، من نوع مغامرة " جزيرة المرجان ، ولكنها تتطور إلى شىء مفزع ، ثمة مجموعة من التلاميذ البريطانيين تلقى بهم المقادير إلى جزيرة استوائية مهجورة فى ظروف غير

واضحة (رغم وجود شواهد قد تتصل بنشوب حرب) ، فيعودون سريعًا إلى حالة البداوة والخرافة ، وينحو سلوك هؤلاء الصبية ، وقد تحرروا من قيود مجتمع الكبار المتمدين وتعرضوا للجوع والوحدة والخوف ، إلى الانتقال من طور اللعب والتسلية إلى طور العنف القبلى ، ويموت اثنان من الصبية ، ويهرب البطل رالف بحياته من مجموعة مطارديه المتعطشين لسفك الدماء والذين يهددونه بحراب خشبية ، ومن النيران التى أُضرمت فى الغابة عمدًا ، فيجد نفسه وجهًا لوجه مع ضابط بحرى هبط لتوه على شاطئ الجزيرة ، بعد أن تنبهت سفينته إلى الدخان المتصاعد . ويعلق الضابط وهو يرقب الصبية بأسلحتهم وطلاء القتال على وجوههم : " صبية يلعبون " .

ويشكل ظهور الضابط عنصر مفاجأة وراحة كبرى بالنسبة إلى القارئ كما هو الحال بالضبط بالنسبة إلى رالف ، ولقد استغرقتنا القصة وتعاطفنا مع محنة رالف . إلي حد أننا نسينا أنه هو وأعداؤه القساة ما هم إلا صبية لم يبلغوا بعد طور المراهقة ، ففجأة ، من خلال عينى الضابط ، نراهم على حقيقتهم ، مجرد حفنة من الأطفال القذرين رثى الثياب ، ولكن جولدنج لا يسمح لهذا الأثر بأن يقوض الحقيقة الجوهرية لما جرى من قبل ، أو أن يصور استعادة " الحالة الطبيعية " على هيئة نهاية سعيدة مريحة ، ذلك أن الضابط البحرى لن يفهم أبدًا التجربة التى مر بها رالف (والقارئ من خلاله) ، والتى لُخصت على نحو بليغ فى الفقرة قبل الأخيرة من الرواية : " نهاية البراءة ، وظلمة قلب الإنسان ، وسقوط الصديق المخلص الحكيم المسمى بيجى " . إنه لن يفهم أبدا لماذا انتقل نشيج رالف كالعدوى إلى الأولاد الآخرين ، ". وأدار لهم ظهره كيما يعطيهم وقتًا يلتقطون فيه أنفاسهم ؛ وانتظر ، مطلقا عينيه لتستقرا على الطرادة المزدانة فى الأفق البعيد " . وتتطلب العبارة الأخيرة فى أى قصة رنينًا خاصًا لمجرد أنها الأخيرة ، ولكن تلك العبارة غنية بالسخرية ، ذلك أن نظرة الرجل إلى " الطرادة المزدانة " تنطوى على المداراة ، على الهروب من الحقيقة ، على التواطؤ فى شكل مؤسسى من أشكال العنف - الحرب الحديثة - التى تعادل العنف البدائى للأولاد المنبوذين ، وإن كانت تختلف عنها كذلك .

وقد يذكر القرّاء الأليفون بروايتِى " تغيير الأمكنة " أن القطعة المقتبسة من " دير نورثانجر " فى أول هذا الفصل ، قد ذكرها فيليب سوالو واستشهد بها موريس زاب فى آخر صفحة من روايتى تلك ، وقد ابتعثها فيليب كى يصور اختلافًا مهمًا بين إحساس المشاهدين بنهاية فيلم ما وإحساس القارئ بنهاية رواية ما :

" إن ذلك شيء لا يملك الروائي أن يخـــفـــيـــه أليس كـــذلك ، أن روايتـــه على وشك أن تنتهي ؟ ... إنه لا يملك أن يخفي قلة عدد الصفحات المتبقية ... إذ إنك تشعر وأنت تقرأ أنه لم يتبق إلا صفحة أو صفحتين من الكتاب ، وتتهيأ لإغلاقه ، ولكن في حالة الفيلم ، ليس هناك من سبيل للاستدلال على ذلك ، خاصة هذه الأيام بعد أن أصبحت الأفلام فضفاضة البناء وأكثر غموضاً مما كانت عليه سابقًا ، وليس هناك من سبيل إلى معرفة أي لقطة ستكون الأخيرة ؛ فالفيلم يمضي قدمًا ، كما تمضي الحياة قدما، فالناس يقومون بأعمالهم ، ويشربون ، ويتحدثون ، ونحن نرقبهم ، وفي أي لحظة يختارها المخرج ، دون إنذار ، ودون حل أي شيء ، أو تفسير أو جمع شمل أي شيء ، يمكن ببساطة أن تأتي ... النهاية .

وفي تلك المرحلة من الكتاب ، كان فيليب يُقدَّم بوصفه شخصية في سيناريو أحد الأفلام ، وعلى الفور بعد حديثه ذاك ، تنتهي الرواية ، هكذا :

ويهز فيليب كتفيه ، وتتوقف الكاميرا وقد تجمد في منتصف حركته .

النهاية

وقد أنهيتُ تلك الرواية بهذا الشكل لعدة أسباب مترابطة . فمن جهة ، تشكل الرواية كوميدياً جنسية عن " تبادل الزوجات على نطاق متعدد القارات " ، وتتعلق القصة بحياة اثنين من الأساتذة ، أحدهما أمريكي والآخر بريطاني ، يقومان في عام ١٩٦٩ بتبادل عملهما ، ويبدآن علاقة غرامية مع زوجة أحدهما الآخر ، بيد أن الشخصيتين الرئيسيتين يتبادلان الكثير بالإضافة إلى ذلك خلال سياق الرواية – القيم ، والاتجاهات ، واللغة – وتقريبًا كل حادثة تقع في مكان من المكانين تجد مثيلتها أو صورتها المنعكسة في المكان الآخر ، وبينما كنت أطور هذه الحبكة المتسقة والتي ربما تكون متوقعة ، شعرتُ بالحاجة إلى تقديم بعض التنوع والمفاجآت للقارئ على مستوى آخر للنص ، وبناء عليه ، كتبتُ كل فصل من فصول الرواية بأسلوب أو شكل مختلف . وكانت النقلة الأول غير جذرية نسبيًا – من السرد في الزمن الحاضر في الفصل الأول

إلى السرد في الزمن الماضي في الفصل الثاني ، ولكن وضعت الفصل الثالث في صورة رسائل ، ويتألف الفصل الرابع من اقتطافات من صحف ووثائق أخرى من المفروض أن تقوم الشخصيات بقراءتها ، والفصل الخامس تقليدى فى أسلوبه ، ولكنه ينحرف أيضًا عن النمط المتقاطع للفصول السابقة ، فيقدم التجارب المتداخلة للشخصيتين الرئيسيتين في مقاطع تتابعية .

وبينما كانت الرواية تتقدم ، تزايد إحساسي بمشكلة كيفية إنهائها بصورة مرضية بالنسبة للشكل والمحتوى على حد سواء ، وفيما يتعلق بالشكل ، كان واضحًا لى أن الفصل الأخير لا بد وأن يعرض النقلة السردية الأكبر والأشد مدعاة للدهشة ، وألا يخاطر بأن يصبح مجرد إحبط جمالي للذروة ، أما بخصوص المستوى القصصي فقد وجدت نفسي غير راغب في حل حبكة تبادل الزوجات ، لأن ذلك سيعني حل الحبكة الثقافية أيضًا . فمثلا ، لو قرر فيليب البقاء مع ديزيريه زاب ، فإن ذلك يستتبع اتخاذه قرارًا بالبقاء فى أمريكا أو الرغبة من جانبها فى الذهاب إلى إنجلترا ، وهكذا . لم أكن أريد ، بوصفي المؤلف الضمني ، أن أقرر مساندة هذه العلاقة أو تلك ، هذه الثقافة أو تلك . ولكن ، كيف السبيل إلى " الخروج " بنهاية تتصف جذريًا بعدم التحديد لحبكة كانت حتى ذلك الوقت عادية ومتسقة في بنائها مثل الرقصة الرباعية ؟

وقد بدت فكرة كتابة الفصل الأخير (الذى يسمى " النهاية ") على شكل سيناريو الفيلم حلا طيباً لكل هذه المشاكل بضربة واحدة . فأولا ، تعمل مثل هذه النهاية على إرضاء الحاجة إلى تغيير منحى الخطاب الروائى " العادى " . وثانيا ، فإنها تحررنى ، بوصفى المؤلف الضمنى ، من الاضطرار إلى الحكم على مزاعم الشخصيات الأربع الرئيسية ، أو الفصل بينهم ، نظرًا لعدم وجود أثر نصى لصوت المؤلف فى سيناريوهات الأفلام التى تتكون من حوار ووصف موضوعى لاشخصانى لسلوك الشخصيات الخارجي ، ويلتقى فيليب وديزيريه وموريس وهيلارى فى نيويورك ، فى نقطة متوسطة بين الساحل الغربى الأمريكى والوسط الغربى لإنجلترا، كيما يناقشون مشاكلهم الزوجية ؛ وخلال أيام قليلة ، يبحثون كل حل ممكن للقصة – بأن يحصل الجميع على الطلاق ويتزوج كل واحد بعشيقته ؛ أن يعود كل زوج إلى زوجته ؛ أن ينفصل الأزواج والزوجات ثم لا يتزوجون ثانية .. وهلم جرا ، ولكنهم لا يصلون إلى نتيجة ، وأعتقد أننى وجدت سبيلا لتبرير رفضى أى حل لرواية " تغيير الأمكنة " بنوع

من النكتة الميتاقصصية ، بأن جعلت فيليب يلفت الانتباه إلى أن الأفلام أكثر قبولا للنهايات غير المحلولة عنها فى الروايات ، فى الوقت نفسه الذى قدمته فيه بوصفه شخصية فى فيلم بداخل رواية ، وفى الواقع ، إن الرغبة الإنسانية فى اليقين والحلول والنهايات هى رغبة عارمة ومتأصلة ، لدرجة أن تلك النهاية لم تكن مرضية لكل القرّاء ، واشتكى لى بعضهم أنهم قد شعروا أننى قد خدعتهم بها . بيد أنها قد أرضتنى " أنا " (وكان لها مزيد الفضل بعد ذلك حين قررت استخدام الشخصيات الرئيسية من جديد فى رواية تالية هى " عالم صغير " ، بأن كانت أمامى الحرية الكاملة أن أطور حياتهم كيفما أشاء)

غير أن العبرة من هذه الحكاية ليست الدفاع عن نهاية روايتى " تغيير الأمكنة " ، بل البرهنة على أن قرار كيفية تناولها يتصل بجوانب آخرى كثيرة فى الرواية ، جوانب ناقشتها فى أماكن أخر ى من هذا الكتاب تحت مختلف العناوين ، مثلا ، (١) وجهة النظر [شكل سيناريو الأفلام يغنى عن الحاجة إلى اختيار وجهة نظر ، التى تؤدى حتمًا إلى الانحياز إلى الشخص الذى تتبدى الرواية من خلال وجهة نظره] ، (٢) التشويق [تأجيل الرد على السؤال السردى : كيف ستُحل عقدة الخيانة الزوجية ، حتى آخر صفحة من الرواية] ، (٣) المفاجأة [رفض الإجابة على السؤال السابق] ، (٤) التناص [الإشارة إلى جين أوستن ، وهى إشارة طبيعية ومناسبة من حيث إن كلا من فيليب سولو وموريس زاب متخصص فى أعمالها] ، (٥) البقاء على السطح [أثر آخر من آثار شكل سيناريو الأفلام] ، (٦) العناوين والفصول [التورية فى عنوان الرواية – الأمكنة التى تتغير ، الأماكن التى يتغير فيها المرء ، المواقف المتبادلة – أدت إلى سلسلة من العناوين التى تتناسب معها للفصول – " هروب " ، " استقرار " ، " تراسل " ... إلخ ، وأخيرا " النهاية " ، وهى بالإنجليزية اسم ومفعول ومصدر : هذه هى نهاية الكتاب ، هذا هو كيف ينتهى ، هذا هو كيف أنهيه] ، (٧) الميتاقصة [النكتة فى السطور الأخيرة هى على القارئ وعلى توقعاته ، ولكنها تتصل أيضًا بنكتة ميتاقصصية جارية عن كتاب إرشادى يسمى " فلنكتب رواية " يجده موريس زاب فى مكتب فيليب سوالو ، وهو كتاب يقدم تعليقًا ساخرًا على نقلات التكنيك فى الرواية . وهو يبدأ : " كل رواية يجب أن تحكى قصة ، وهناك ثلاثة أنواع من القصص ، القصة

التى تنتهى نهاية سعيدة ، والقصة التى تنتهى نهاية غير سعيدة ، والقصة التى تنتهى نهاية لا هى سعيدة ولا غير سعيدة ، أو ، بالأحرى ، التى لا تنتهى فى الواقع أبداً "] .

وبوسعى ، دون صعوبة كبيرة ، أن أناقش تلك النهاية تحت عناوين أخرى ، مثل "إزالة الألفة " و . " التكرار " و " الرواية التجريبية " و " الرواية الكوميدية " و " التجلى " و " الصدفة " و " السخرية " و " الدافع " و " الأفكار " و " التردد " ، بيد أننى لن أطيل فى هذه النقطة – وهى ببساطة أن القرارات المتعلقة بجوانب أو عناصر معينة فى رواية ما ، لا يمكن اتخاذها بمعزل عن الجوانب والعناصر الأخرى فيها ، التى تؤثر فيها وتتأثر بها . فالرواية هى Gestalt ، وهى كلمة ألمانية لا معادل دقيق لها بالإنجليزية ، وقد عرّفها القاموس الذى استخدمه بأنها " نمط أو بناء يجوز صفات فى كلّه المتكامل ، ولا يمكن وصفه بمجرد تجميع أجزائه .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١ – الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢ – التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣ – الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤ – ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥ – العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦ – الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / [illegible]
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ر . نوفاليس وستيفن . ج . [illegible]	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد [illegible]
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرار چينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبــة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : [illegible]
١٢٦ – فعل القراءة	فولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيفال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست ،	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إتريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	[illegible]	ت : [illegible] محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامپليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحي العشري
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقي سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمي
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو–أمريكي	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ [illegible] مصر في الفترة العثمانية	[illegible] لاندرى	ت : [illegible] عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فرديناند دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردينا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – [illegible]	[illegible]	ت : أحمد [illegible]
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر – رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – [illegible]	[illegible]	ت : إبراهيم سلامة
[illegible]	[illegible]	ت : [illegible]
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : محمود على مكى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : أحمد فوزى
٢٧٧ – الچينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : ظريف عبد الله
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : طلعت الشايب
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : جلال الحفناوى
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : سمير حنا صادق
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : على البمبى
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان روافو	ت : أحمد عتمان
٢٨٤ – هرقل مجنونًا	يوريبيدس	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٦ – رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
رقم الإيداع ١٠٢٤٦ / ٢٠٠١

المجلس الأعلى للثقافة

THE ART OF FICTION

DAVID LODGE

«الفن الروائى مع أمثلة من نصوص كلاسية وحديثة» - لمؤلفه الناقد والروائى البريطانى المعاصر داڤيد لودج - عمل من الأعمال المؤسسة لنقد الرواية فى أواخر القرن العشرين . إن هذا الكتاب - الذى صدر لأول مرة عام ١٩٩٢ ، وكان أصلاً مجموعة مقالات نشرت فى صحيفتى «ذا إندبندانت» و«واشنطون بوست» - يقف جنبًا إلى جنب مع أعمال سابقة لإدوين ميور وإ. [illegible] تسامت مع بويطيقا الشعر التى رفع أرسطو ومن تلوه منها القواعد . لقد سبق أن قدم المشروع القومى للترجمة عدة كتب مهمة عن بويطيقا الرواية لنقاد فرنسيين وأوربيين ، وها هو ذا يقدم اليوم عملاً ذا مذاق مغاير. إن لودج يفحص موضوعه تحت عناوين مختلفة مثل : الروائى المتفحم والمترقب ، والرواية المكتوبة على شكل رسائل ، والنقلات الزمنية ، والواقعية السحرية ، والرمزية ، كاشفًا عن ثراء الموروث الروائى منذ بداياته حتى ازدهاره فى القرن التاسع عشر ثم فى القرن العشرين ، وهو يوضح معنى المصطلحات التى من قبيل : المونولوج الداخلى ، والميتاقصة ، والتناص ، والراوى الذى لا يُعتمد عليه بما يقرب هذه المفاهيم من أذهان القراء ، متخصصين كانوا أو غير متخصصين.

تصميم الغلاف / يوسف شاكر